



Sandro Visca, *Il teatrino del martin pescatore*, 2002

Anno III, numero 6 – Novembre 2013

Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, p. 1; Jean-Georges Noverre, Pierre Gabriel Gardel, Jean Baptiste Blache, Jules-Henry Vernoy de Saint Georges e Théophile Gautier, *Programmi-libretti di balletto*, p. 26; Maria Paola Pierini, *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, p. 94; Stefania Bruno, *Luca Ronconi maestro d'attori: il Centro Teatrale Santacristina*, p. 117.

Materiali

Laurence Chable, *Il Theatre du Radeau, invenzione di un'idea di teatro. Intervista e introduzione di Antonio Attisani*, p. 154; Antonio Attisani, *Au théâtre comme à la guerre. La rigorosa erranza poetica del Théâtre du Radeau e François Tanguy*, p. 184; Théâtre du Radeau, *Un luogo di cui impadronirsi. Questo non è un teatro*, p. 213; Fabio Acca, *Rino Sudano. In assenza, in silenzio, contro il teatro*, p. 221; Rino Sudano, *Una testimonianza sull'avanguardia. Intervista di Fabio Acca*, p. 256; Rino Sudano, *Materiali*, p. 272.

I Libri di AAR

Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica. Traduzione introduzione e note di Lucia Sabatano*, p. 287.

Acting Archives Review

n. 6, novembre 2013

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaiolo (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

Fabio Acca

Rino Sudano. In assenza, in silenzio, contro il teatro*

«Anche l'albero in fiore mente nell'istante in cui è contemplato senza l'ombra del terrore; anche l'innocente "Che bello!" diventa una scusa per l'ignominia di un'esistenza che è del tutto diversa; e non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore, gli tiene testa, e nella coscienza irriducibile della negatività, ritiene la possibilità del meglio».

T. W. Adorno, *Minima Moralia*, 1951

Premessa

Rino Sudano può essere considerato uno dei pochi maestri "mancati" del Nuovo Teatro italiano. La sua vicenda teatrale corrisponde, infatti, a una storia costellata di assenze, per lo più strategiche, che paradossalmente hanno generato un inconsueto rigore della presenza.¹

Protagonista, insieme a Carlo Quartucci, Leo de Berardinis e Claudio Remondi, di alcuni episodi seminali del Nuovo Teatro italiano; fondatore, insieme ad Anna D'Offizi - fin dagli esordi sua compagna di arte e di vita - del Gruppo Quattro Cantoni; esploratore infaticabile, nonché tra i maggiori interpreti in Italia del teatro di Samuel Beckett; autore di testi labirintici, al confine dell'invettiva, che egli scrive come partiture d'attore esclusivamente funzionali alla propria glaciale dizione; teorico del «teatro dell'essere» e dell'«attore etico», per un teatro sempre al limite di una dolente sparizione.

Eppure, nonostante questo importante contributo dato all'universo della ricerca teatrale italiana (di cui il dossier che segue vuole essere la

* Allegati all'articolo: materiale audio dello spettacolo *Assenza, ovvero le banane della Norvegia* e materiale iconografico, consultabili on line su Acting Archives Review, numero 6 - Novembre 2013 (www.actingarchives.it cliccando su "Review")

¹ Per un approfondimento delle tematiche contenute in queste pagine, rimando al mio *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 215-241, elaborato dalla mia tesi di laurea in Storia dello spettacolo *Rino Sudano: un teatro "contro", 1997-1998*. A quel saggio, ma soprattutto alla tesi rinvio per eventuali approfondimenti bibliografico-documentari e per una descrizione puntuale degli spettacoli.

testimonianza), la storia di Rino Sudano è stata oggetto per molti anni di un sostanziale processo di rimozione, se non per l'interesse di pochi studiosi che, con pervicace ostinazione, ne hanno analizzato il percorso anche in tempi relativamente recenti.² Una rimozione tanto profonda quanto determinato e costante è stato, invece, l'intervento di Sudano, tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, e ancora oltre fino alla sua scomparsa, nella definizione di una lotta - estetica ma soprattutto politica - dentro il teatro di ricerca.

Va, infatti, subito sottolineato che il teatro di Rino Sudano è sempre stato, fin dalle origini, un teatro di estrazione dichiaratamente marxista e come tale sensibile alle dinamiche della storia. Obiettivo principale di questa sua azione - potremmo dire il suo "valore d'uso" - è stato il tentativo di fornire allo spettatore uno strumento critico attraverso il quale poter prendere coscienza dello statuto della rappresentazione, individuando nella categoria debordiana di "spettacolo" il dato qualificante della contemporaneità, occidentale e borghese.³ Insieme a Debord, Sudano ha infatti condiviso la certezza di un profondo processo di derealizzazione in atto nella società occidentale, individuabile anche negli interstizi dei rapporti che gli uomini instaurano tra se stessi e le cose, in grado di produrre un radicale mutamento nella relazione tra essenza e apparenza, tra soggetto e oggetto, tra realtà e simulacro.

Questa radicalità d'approccio al teatro, anche in termini concettuali, si è spesso tramutata per Sudano in un rapporto difficile con la comunità teatrale italiana. Tuttavia ciò non basta per rispondere pienamente alle ragioni del suo occultamento, che vanno oggi indagate a un doppio livello: da una parte nell'orgogliosa rivendicazione, da parte di Sudano, di una differenza che si traduce in un fallimento già programmato nel proprio

² Cfr. in particolare: G. Livio, *Appunti per una prima ricognizione sul linguaggio politico della messinscena*, in «Quarta Parete», n. 2, marzo 1976, pp. 1-12; G. Livio (a cura di), *Sette domande sull'attore teatrale*, in «Quarta Parete», n. 2, 1980, pp. 21-22; G. Livio, *L'attore: appunti per una critica non aristotelica*, in «Quarta Parete», n. 5, 1980, pp. 1-6; G. Livio, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984 (contiene, oltre ai contributi già citati, anche Rino Sudano "Recita"; Sudaniana: un teatro per gli anni ottanta. Il teatro e il "Capitale"; Oresteia; La televisione in palcoscenico); G. Livio, (a cura di), *Colloquio con Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 1, novembre 1997, pp. 103-126; D. Orecchia, *Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità*, in «L'asino di B.», n. 1, novembre 1997, pp. 85-102; F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, op. cit.; D. Orecchia - Armando Petrini (a cura di), *Colloquio con Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 6, gennaio 2002, pp. 127-151; G. Livio, *Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 8, settembre 2003, pp. 17-26; D. Orecchia, *Rino Sudano: appunti intorno a "Mors II" e altro*, in «L'asino di B.», n. 8, settembre 2003, pp. 27-42; A. Petrini, *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 8, settembre 2003, pp. 43-59; N. Gambula, *La negazione teatrale di Rino Sudano*, in «Hortus Musicus», n. 19, luglio-settembre 2004, pp. 24-28; F. Acca (a cura di), *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento - prima del talento*, in «Art'o», n. 26, autunno 2008, pp. 60-68.

³ Cfr.: almeno G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

codice artistico; dall'altra nell'impossibilità, o incapacità, da parte della nuova critica italiana nata a partire dagli anni Sessanta, di riconoscere - almeno per contrasto - le innovazioni di questo particolarissimo artista all'interno del sistema condiviso della "scrittura scenica".

Per comprendere pienamente le motivazioni di questa storica vocazione di Sudano al fallimento, sarebbe utile osservare un altro fenomeno teatrale che, negli stessi anni, a cavallo tra gli anni sessanta e gli anni settanta, è stato protagonista di una analoga posizione di contraddizione rispetto alla nozione di "scrittura scenica" e conseguente rimozione, ovvero il "Teatro di Parola" teorizzato nel 1968 da Pier Paolo Pasolini. Il percorso poetico di Rino Sudano, pur in assoluta autonomia rispetto al "Teatro di Parola", è caratterizzato da istanze che ne fanno in qualche misura la più significativa e rilevante applicazione.⁴

Da un altro punto di vista, Gigi Livio ha ben sintetizzato le cause di tale rimozione parlando di una vera e propria «poetica dell'assenza»:

[l'attività teatrale di Sudano] non può svolgersi nelle forme tradizionali per il semplice motivo che non è tradizionale, che non può essere facile e digestiva per il semplice motivo che è difficile, che veicola significati o l'assenza di un significato o, ancora, la coscienza critica di questa assenza: tutte cose che solo si rivolgono a chi sa capire e a chi soffre in simbiosi col teatrante la lacerazione di un teatro e di una storia. [...] un fallimento ineluttabile in chi si pone in modo duro e inflessibile [...] nei confronti di un teatro e di un mondo in cui contano solo il successo e la sopraffazione dell'uomo sull'uomo.⁵

Se le contrapposizioni con il teatro ufficiale e il teatro commerciale sono già previste nell'azione di "contraddizione"⁶ di Sudano, risulta storicamente assai più rilevante e problematica quella con la coeva "avanguardia teatrale" di cui lo stesso Sudano è stato uno dei padri fondatori.

In definitiva, la solitudine poetica di Rino Sudano è difficilmente collocabile nelle maggiori linee di tendenza del Nuovo Teatro italiano, se non per disappartenenza, per l'ostinata e ribelle rivendicazione di una marginalità vissuta con nobiltà.

Un apprendistato: dall'avanguardia ai teatri stabili

Nato a Catania il 19 maggio del 1944, Rino Sudano si trasferisce nella capitale in giovanissima età con la famiglia. A Roma egli matura la propria

⁴ A questi temi, chi scrive ha dedicato lo studio *"La crudeltà non fa per me". Pasolini, Artaud e il teatro del "quasi"*, in «Antropologia e Teatro», n. 3, 2012.

⁵ G. Livio, *Le cause di una rimozione*, op. cit., pp. 21-22.

⁶ Sempre Gigi Livio ha introdotto, dalla seconda metà degli anni Novanta, la nozione di "teatro di contraddizione" per raccogliere alcune esperienze limite del Nuovo Teatro italiano, tra cui, oltre Sudano, Carmelo Bene, Carlo Cecchi, Claudio Morganti, Carlo Quartucci, Remondi e Caporossi. Cfr. in particolare D. Orecchia - A. Petrini - M. P. Pierini (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008.

formazione personale e culturale, finché nel 1959 consegue la maturità classica, per poi iscriversi alla facoltà di giurisprudenza. Sono anni, questi, di apprendistato artistico per il giovane Sudano, diviso tra il crescente interesse per il teatro e la particolare inclinazione alla scrittura poetica.⁷

All'inizio degli anni Sessanta, Roma comincia a consolidarsi, nel panorama italiano, come città guida e punto di riferimento per le pratiche teatrali votate all'innovazione. Sono gli anni delle prime "cantine romane", della nascita di un diverso modo di intendere il teatro, in contrapposizione all'assetto estetico e produttivo del teatro ufficiale.

Tale tensione avrebbe animato la pratica teatrale di Sudano fin dai suoi esordi con il Centro Teatrale Universitario (C.U.T.), al quale si iscrive nel 1960. Entrato stabilmente nella scuola di recitazione del Teatro Universitario, vi incontra, anch'essi poco più che adolescenti, Leo de Berardinis e Anna D'Offizi, allievi del medesimo istituto, con i quali condivide l'entusiasmo creativo di quel periodo.⁸

Nel 1962 Sudano abbandona la scuola di recitazione e gli studi universitari per dedicarsi, sempre insieme ad Anna D'Offizi e Leo de Berardinis, a un teatro che possa aderire alle urgenze di cambiamento proiettate dalla società teatrale del tempo. Il fulminante incontro, nello stesso anno, con Carlo Quartucci e Claudio Remondi, diviene l'innescò di un rapporto che si sarebbe immediatamente consolidato in una inedita pratica teatrale, con la fondazione del Teatro della Ripresa e del parallelo lavoro del gruppo all'interno del Teatro Studio, compagnia del Teatro Stabile di Genova dedicata alla sperimentazione. Un connubio che, fino al 1966, avrebbe scritto alcune delle pagine più memorabili della nascente avanguardia

⁷ Questa giovanile sensibilità alla scrittura poetica è testimoniata anche da due poesie a sua firma, *E vinse il caldo* e *Non ricordo il tuo nome*, pubblicate l'8 novembre del 1959 sull'autorevole rivista di arti e letteratura «La Fiera Letteraria».

⁸ Nel 1960, la Scuola di Recitazione del Teatro Universitario di Roma è diretta da Guido Mazzella. Il 21 novembre dello stesso anno Sudano partecipa al primo saggio della scuola con una lettura interpretativa di alcune scene tratte da *La regina degli insorti*, di Ugo Betti, nella parte di Amos; a cui ne segue una seconda, il 14 dicembre, al Teatro Ateneo, tratta da *27 vagoni di cotone*, di Tennessee Williams, nella parte di Silva Vicarro. Nel 1961 il lavoro di Sudano nella Compagnia del Teatro Universitario continua, con cicli di letture interpretative: da *La porta chiusa*, di Jean Paul Sartre, regia di Antonio Calenda, nella parte di Garcin (15 marzo); da *Caligola*, di Albert Camus, regia di Gilberto Mazzoleni, nella parte di Caligola (22 marzo); da *Lo sciancato*, di Ernst Toller, regia di Nicola Carnevale, nella parte di Eugenio Heinkemann (26 aprile). Ma il vero debutto di Sudano nella medesima compagnia sarebbe avvenuto il 19 maggio al Teatro Ateneo di Roma con la rappresentazione integrale de *I giusti*, di Albert Camus, regia di Guido Mazzella, nella parte di Stepan Fedorov. Il debutto era stato preceduto da una lettura interpretativa integrale del testo, proposta dalla compagnia al IX Festival Internazionale dei Teatri Universitari, svoltosi a Parma dal 7 al 14 aprile.

teatrale italiana, con spettacoli relevantissimi come *Finale di partita* (1964); *Aspettando Godot* (1965) e *Zip* (1965).⁹

L'esperienza di gruppo si conclude nel 1966, in concomitanza con le pulsioni più estreme che provengono dalla nascente comunità della ricerca teatrale italiana, consolidatasi nel novembre dello stesso anno intorno alla pubblicazione del "Manifesto per un Nuovo Teatro" nella rivista «Sipario», e successivamente dichiaratasi durante le giornate di Ivrea a giugno del 1967.

Ivrea, per Sudano, costituisce sicuramente una cesura epocale verso la quale si sarebbe sempre dichiarato critico, non riconoscendosi nelle finalità che animavano il progetto, soprattutto da un punto di vista politico.

Come ho già accennato, proprio la specificità politica del teatro di Rino Sudano, ogni sua scelta estetica, poetica, concettuale o ancora economica, è sempre stata legata a un corrispettivo pensiero di indagine ideologica. Anche l'iniziale necessità di affrontare la drammaturgia beckettiana - approfondita e sistematicamente rilanciata durante l'intero arco della propria vicenda teatrale¹⁰ - si inserisce organicamente in questo processo, perché consente all'attore di ridiscutere gli elementi fondanti l'azione teatrale all'interno di un sistema funzionale al desiderio di organizzare un linguaggio scenico come funzione dialetticamente attiva nei confronti del reale storico. Una posizione per certi versi adorniana,¹¹ con dunque un'istanza politica immediatamente risolta nel "teatrale".

Da qui la paradossale scelta di Sudano, maturata tra il 1966 e il 1967, di autosospendersi per circa sette anni dal circuito dell'avanguardia teatrale, per passare a quello dei teatri stabili, di Genova ma soprattutto di Torino.

Durante questo periodo egli non rinuncia però ad alcune sortite più avanzate sul piano del linguaggio teatrale. Nel 1968 partecipa come attore

⁹ La storiografia si è ampiamente occupata di questa fase pionieristica del Nuovo Teatro italiano. Cfr. almeno i classici G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; E. Fadini - C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana*, Torino, Einaudi, 1977; D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI/Edizioni RAI, 1981; M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987. In tempi più recenti segnaliamo i corposi dossier curati da D. Orecchia e A. Petrini, dedicati ad *Aspettando Godot*, contenuti nei nn. 5 (2001) e 6 (2002) di «L'asino di B.»; D. Orecchia, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"*, in «L'asino di B.», n. 10, maggio 2005; e il volume di D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (PI), Titivillus, 2010. Cfr. inoltre i documenti *Incontro con Rino Sudano. Una testimonianza sull'avanguardia* e la teatrografia contenuti in questo dossier.

¹⁰ Anche per una specifica analisi del percorso beckettiano di Sudano rimando al mio *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, op. cit. La posizione di Sudano rispetto a Beckett trova oggi una sistemazione teorica pressoché definitiva nelle parole pronunciate dall'attore nel 1992, in occasione di un suo intervento nell'ambito del festival milanese "Omaggio a Samuel Beckett". Cfr. il documento *Su Beckett* presente nel dossier.

¹¹ Cfr. Th. L. W. Adorno, *Tentativo di capire "Finale di partita"*, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 658-694.

alla produzione dello Stabile di Torino¹² *I testimoni*, con la regia di Carlo Quartucci, sintesi scenica di tre testi dell'autore polacco Tadeusz Rozewicz: *Cartoteca; I testimoni ovvero la nostra piccola stabilizzazione; Atto interrotto*. Questo spettacolo può essere considerato uno degli esiti più felici della collaborazione del regista siciliano con i teatri stabili, attraversato da impulsi che, negli anni successivi, avrebbero fortemente animato anche la sostanza teatrale di Rino Sudano:

L'obiettivo è la violenza scatenata contro lo spettacolo stesso, la morte del teatro e la contraddizione di occuparsi di questa morte come per una delega che non appartiene al teatrante. La contraddizione mortale che si realizza nell'introduzione del tempo reale in luogo del tempo scenico e che coinvolge il teatrante e il suo reale. L'operazione beckettiana di scollamento tra gesto e parola è condotta alle sue ultime conseguenze sottraendo costantemente il personaggio stesso all'attore sia quando recita sia quando semplicemente sta in scena.¹³

Infatti, circa due anni più tardi, Sudano debutta con la Compagnia Gruppo - dal 1969 organo sperimentale del Teatro Stabile di Torino - nella sua prima regia, fatalmente beckettiana, *Finale di partita*. Uno spettacolo che tre anni più tardi l'autorevole critico Giuseppe Bartolucci avrebbe inserito nel proprio *pantheon* personale, insieme al *Caligola* di Carmelo Bene, per la magistrale prova dell'attore nei panni di Hamm.¹⁴

Il rapporto di Sudano con Quartucci si traduce anche in momenti di vero e proprio eclettismo. Con lo stesso condivide il progetto *Camion*, in un'azione performativa dal titolo *Crusoe*, cosiddetta di "scarico", realizzata dal regista siciliano nella provincia di Parma, nel luglio del 1972, sulla traccia del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Una collaborazione che si esaurisce per Sudano nell'arco di alcuni mesi, ma che tuttavia comporta per l'attore la realizzazione di una consapevolezza importante per il suo futuro percorso teatrale, «perché - avrebbe in seguito affermato - ho capito da lì che il teatro si poteva anche leggere».¹⁵

Sempre con la regia di Quartucci, tra agosto e novembre del medesimo anno, partecipa ad alcune produzioni radio-televisive della RAI, tra cui: *Le*

¹² Il 1968, per lo stabile torinese, è un anno di importanti transizioni. A maggio dello stesso anno Gianfranco De Bosio dà le dimissioni dalla direzione, che viene affidata, fino al 1970, a un organo collegiale formato da Giuseppe Bartolucci, Federico D'Oglio, Gian Renzo Morteo e Nuccio Messina. Negli anni 1970-72 rimangono alla guida dello Stabile Bartolucci e Messina, quest'ultimo affiancato, nella stagione 1971-72, da Franco Enriquez, a cui subentra Aldo Trionfo nella stagione 1972-73.

¹³ E. Fadini - C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976, pp. 129-130.

¹⁴ Cfr. C. Augias, *Il gioco degli attori*, in «Sipario», aprile 1974, pp. 10-12.

¹⁵ Rino Sudano, durante un incontro con Carlo Quartucci e Carla Tatò, avvenuto a Quartu S. Elena (CA), Sala Conferenze, 11 febbraio 1996.

avventure di Ita e Ato, di Roberto Lerici; *La rappresentazione della terribile caccia alla balena bianca Moby Dick*, di Roberto Lerici e Carlo Quartucci, dal romanzo di Hermann Melville (spettacolo televisivo in cinque puntate andato in onda sul Secondo Programma RAI-TV a partire dal 17 marzo 1973); e infine, ancora nel 1972, interpreta il personaggio di Tarzan nella fortunata serie radiofonica, da un adattamento di Giancarlo Cobelli, dell'omonimo romanzo di Edgar Rice Burroughs.

Il Gruppo Quattro Cantoni: Eschilo e Marx

Dopo l'ampia parentesi vissuta nel circuito dei teatri stabili, Rino Sudano ripensa in autonomia un proprio intervento di ricerca con la fondazione a Roma, nel 1974, insieme ad Anna D'Offizi, del Gruppo Quattro Cantoni. Un progetto di riconfigurazione politica del teatro e dell'attore, costantemente teso, senza cedimenti formali, allo smascheramento ideologico del concetto di "rappresentazione".

Per i primi due anni il gruppo opera all'interno della Cooperativa Teatro Unione, pionieristico esperimento italiano di collaborazione tra tre diverse realtà artistiche dedicate al teatro di ricerca: il Teatro di Marigliano, di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; *Camion*, di Carlo Quartucci; e appunto il Gruppo Quattro Cantoni, di Rino Sudano e Anna D'Offizi. La cooperativa, con la direzione di Edoardo Fadini, non è animata tanto da un preciso sodalizio artistico, piuttosto da un'esigenza di sostenibilità economica, che nelle intenzioni dei fondatori avrebbe consentito ai singoli componenti di lavorare con la dovuta autonomia. Infatti, diversamente dagli obiettivi di decentramento che spingono in quel periodo sia il Teatro di Marigliano di Leo e Perla, sia Carlo Quartucci, a sperimentare nuove relazioni teatrali "dal basso", rivolgendosi a culture o luoghi storicamente periferici rispetto alla distribuzione culturale; Rino Sudano aspira, al contrario, con gli strumenti di una tradizione sottoposta ad un processo di destrutturazione analitica, alla riconquista della convenzione teatrale, della "centralità" e staticità determinata dall'involucro teatrale e dal rapporto tra parola e conoscenza che tradizionalmente definisce la forma del teatro occidentale:

Il mio ritorno ad un "teatro di ricerca" [...] si riaggancia ad una necessità. Quella di scoprire "teatralmente", cioè dal punto di vista dell'attore (o del teatrante), il nesso tra proprio specifico e contributo alla trasformazione del reale in senso marxista.

Il mio intende e vuole essere quindi un discorso *politico* sulle possibilità di trasformazione dell'"artista", in quanto tale un "pratico", e sull'ideologia (in senso marxiano) che si è venuta creando in questi anni su questo problema.¹⁶

¹⁶ R. Sudano, alla voce "Gruppo Quattro Cantoni (Roma)", in Franco Quadri, op. cit., vol. 2, p. 633.

In questa dichiarazione, secca ed essenziale, è ben sintetizzato il tratto poetico di Sudano. Il suo obiettivo esplicitamente politico appare in un momento in cui in Italia, dopo la gloriosa stagione degli anni Sessanta, la formulazione di uno specifico politico del "teatrale" rischiava di essere di «grave inattualità»¹⁷, in parte determinata dalla complessiva perdita di centralità sofferta dal teatro nel dibattito culturale. Per usare le parole di Claudio Vicentini, si tratta per Sudano

di restituire ai fenomeni che si propongono come forme immediate ed esplicite di spettacolo, la qualità di punti di riferimento per lo studio della spettacolarità della vita sociale, intendendo, nello stesso tempo, questa spettacolarità come la *trama* di rapporti che volta per volta è possibili stabilire tra una precisa strategia politica e un particolare stile di recitazione teatrale.¹⁸

I primi due esiti importanti di questo viaggio nella specificità politica dell'attore sono *I sette contro Tebe (L'eroe e la parola)*, del 1974, e *Il Capitale di Carlo Marx*, del 1975.

Entrambi gli spettacoli sono strutturati in una forma di collisione tra fonti specificamente teatrali - sia Eschilo o Shakespeare - e materiali di provenienza extrateatrale, filosofica o parascientifica, programmaticamente estranei a un rapporto organico con le convenzioni della rappresentazione e dello spettacolo. Superando qualsiasi tensione filologica, Sudano utilizza i testi come "citazioni", come puro tessuto verbale, svincolando l'interpretazione degli attori da ogni implicazione psicologica o attualizzazione politica. La possibile trama determinata dai riferimenti più immediatamente teatrali non costituisce l'asse della dinamica spettacolare o il luogo naturalisticamente connotato dell'azione dell'attore.

In questi primi due episodi, l'azione si sviluppa in uno spazio spoglio, connotato per buona parte solo dalla presenza degli attori, in rapporto scenico complessivo basato sull'interazione vocale e sulla relazione sonora impostata sul materiale verbale fornito dai testi. L'autonomia della parola trova inoltre ancora maggiore consistenza nell'impiego di deformazioni sonore e vocali: la voce degli attori si distende e attraversa l'intero spettro delle proprie potenzialità, fino a ripiegarsi a tratti, anche provocatoriamente, nelle forme di un mormorio inintelligibile, alle volte sovrastato dagli strumenti musicali.

La dimensione critico-materialistica con cui Sudano realizza questi suoi primi dispositivi teatrali estremizza una sorta di precisione chirurgica, in cui la *ratio* presiede a qualsiasi possibilità di abbandono edonistico e

¹⁷ C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 7.

¹⁸ C. Vicentini, *Il teatro e la società senza spettacolo*, in Claudio Vicentini (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 167.

spettacolare. Il contenitore teatrale ancora non esplose, ma non contiene altro se non la propria nudità.

Un teatro “degenerato”

Successivamente, dopo il contestuale fallimento della Cooperativa Teatro Unione, la dinamica del Gruppo Quattro Cantoni assume una prospettiva diversa, nell'accogliere dialetticamente istanze testuali più strutturate. Infatti, gli anni compresi tra il 1976 e il 1978 coincidono con il periodo più genuinamente teatrale del gruppo di Sudano, marcato da una teatralità per certi versi espressionista, incentrata sul vasto spettro di possibilità che la condizione di rappresentazione può suggerire, sia in termini attoriali, che spaziali e scenografici.

Una prima applicazione emerge dal progetto *Fine dell'interno borghese*, che il Gruppo Quattro Cantoni propone a Trieste, tra novembre 1976 e gennaio 1977, in collaborazione con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia allora diretto da Nuccio Messina. Il progetto prevede per gli attori l'allestimento di tre spettacoli e la partecipazione, in una dinamica laboratoriale, a otto incontri didattici, coordinati da Giorgio Pressburger, sui movimenti teatrali e sui principali autori che hanno contrassegnato la storia dello spettacolo drammatico del Novecento. In tale contesto, il gruppo di Sudano presenta nell'arco di tre mesi *Il pellicano*, di Strindberg; una riedizione di *Finale di partita*, di Beckett; *Le serve*, di Genet. Tre lavori uniti, nell'orizzonte di Sudano, dalla volontà di agire criticamente intorno allo statuto del dialogo che struttura questi testi. Strindberg, Beckett e Genet garantiscono, ciascuno con le proprie peculiarità storicamente determinate, un terreno ideale, una drammaturgia liminare, di frontiera, votata alla messa in crisi del modello borghese di comunicazione teatrale. Se Eschilo aveva fornito a Sudano una piattaforma, insieme pratica e simbolica, su cui attivare una riflessione sulla genesi della cultura occidentale, i tre autori contemplati nel progetto consentono una indagine altrettanto pertinente:

Bene o male, tutti i grandi compresi i greci hanno sempre nutrito dubbi sul concetto di spettacolo e sull'arte in generale. Strindberg, soprattutto nei drammi da camera, comincia a scrivere un teatro che è un non-teatro. Questo segno dell'antiteatro, riconoscibile nel repertorio moderno degli espressionisti fino a Beckett, richiede attori non vanitosi, disposti a mangiare se stessi.¹⁹

In particolare, nel primo episodio di questa ideale trilogia, Sudano sposa pienamente l'assunzione strindberghiana della famiglia come sintomo di una profonda lacerazione sociale, causa ed effetto, nonché vessillo delle distorsioni operate dalla società borghese moderna. Accentuando fortemente la struttura frammentaria del dramma, il regista ne seziona

¹⁹ R. Sudano, citato in P. Perona, *L'attore si divora*, in «Stampa Sera», Torino, 24 marzo 1977.

identità e figure, conferendo al lavoro un'atmosfera claustrofobica. Su tutto, il suono amplificato e ricorrente di una goccia d'acqua. Ed è proprio il riferimento sonoro ad essere ancora dominante, l'autonomia della parola, che si costituisce come «partitura musicale, tessitura contrappuntistica, che si fa teatro spoglio, essenzializzato».²⁰

L'aspetto psicologico dei personaggi diventa per Sudano una sorta di "velo di Maya", dietro il quale, dopo la sua avvenuta lacerazione, è possibile scorgere il «delirio verbale» dei protagonisti, come avrebbe affermato lo stesso regista dieci anni più tardi, in occasione della ripresa dello stesso testo di Strindberg.²¹ Una recitazione dai toni espressivi dilatati, continuamente smembrata e rimodellata, analizzata nel proprio furioso susseguirsi di accelerazioni e rallentamenti, di alti e bassi, fino a momenti in cui «slittano in sussurri da spiritismo oltranzista».²²

Il progetto triestino segna però una nuova cesura nella poetica di Sudano. La staticità simmetrica che aveva caratterizzato fino a quel momento i suoi spettacoli tende da qui a spezzarsi, per lasciare progressivamente posto a una accumulazione segnica, a un'acentricità di azione, caotica e degenerativa, preludio a un ulteriore livello di asperità comunicativa che sarebbe diventato entro breve la cifra "stilistica" del gruppo.

È in *Turandot*, del 1977, che questo cambiamento trova una prima compiutezza, sebbene lo spettacolo non tradisca il senso di sospensione e di vuoto che tutti i lavori di Sudano non mancano di rilanciare. Il manierismo sublime e grottesco della favola di Gozzi inducono Sudano ad abbracciare una "violenza" teatrale ridondante: una «favola [...] in cui nessuno ha fede, una favola che Sudano vuole raccontare al solo scopo di assaporarne l'inconsistenza, il ridicolo».²³

Se Alberto Abruzzese, nel 1978, leggeva nel «bisogno di favola» uno dei tratti salienti del pubblico e della ricerca teatrali,²⁴ Sudano ne ribalta il valore, donando al testo di Gozzi un tono quantomai desolante, contravvenendo ai tradizionali canoni di esemplarità della fiaba. Egli crea una fitta geometria di incastri drammaturgici, non necessariamente coordinati alle intenzioni del testo d'origine. Lo spazio diventa il luogo che progetta l'espulsione del corpo dell'attore, ridotto a inciampo fisico, se non per l'indisciplinata parola che l'indicibile testo consente di dire. Un spazio la cui impraticabilità è segnata dalla sovrapposizione irrazionale di

²⁰ A. Bisicchia, *L'Intima Teater, il teatro da camera e l'ultima produzione 1907-1909*, prefazione a August Strindberg, *Tutto il teatro*, Milano, Mursia, 1987, vol. 5, p. XV.

²¹ Cfr.: R. Sudano, dal programma di sala di *Il pellicano*, messo in scena dal Gruppo Quattro Cantoni nel 1987. Nel medesimo programma si può inoltre leggere: «Nel rimettere in "scena" *Il pellicano* a distanza di dieci anni, la Cooperativa non ne ha cambiato l'ottica di interpretazione. Essa è tutta incentrata sulla "musicalità" del testo».

²² F. Cordelli, *Pellicano doppio fra luce e buio*, in «Paese Sera», Roma, 21 maggio 1977.

²³ F. Cordelli, *La bella Turandot è solo un manichino*, in «Paese Sera», Roma, 31 dicembre 1977.

²⁴ A. Abruzzese, *Bisogno e ricerca di favola*, in «Rinascita», Roma, 13 gennaio 1978, p. 26.

materiali dalla provenienza più disparata, in un moltiplicarsi di oggetti e situazioni che ingombrano implacabilmente l'area di azione dell'attore.

L'anno successivo, nel 1978, Sudano conferma con *Sonata di fantasmi* questa sua vivacità combinatoria, quasi ad affermare l'urgenza di discutere l'afasia che aveva caratterizzato i primi episodi della Quattro Cantoni. Egli mantiene l'integrità del lavoro strindberghiano in contrasto invece alla discontinuità spazio-temporale evocata dal testo. Lo spazio scenico, sebbene immerso in un buio sempre più denso, acquista in questo caso ancora una nuova tridimensionalità.

La regia di Sudano elimina dal testo i residui psicologici dei personaggi, rimescola le carte della significazione, accentuando fino al parossismo la dimensione visionaria. Pur con espedienti tecnicamente poveri ed elementari, sfrutta lo spazio scenico in maniera complessa, con un continuo e frammentario gioco di spaesamenti prospettici, tra ingrandimento e rimpicciolimento, che svela la fragilità del rapporto percettivo dello spettatore, continuamente diviso tra apparizione fantastica e oggettivazione. Nonostante tale dinamismo spaziale, gli attori però tendono a ritornare alla tipica immobilità del teatro sudaniano, facendo piuttosto leva sulla carica dell'azione verbale. Il testo si trasforma in una sorta di sonata dodecafonica, sonora e visiva, la cui dissonanza interagisce con i diversi inserti ritmici forniti da una bizzarra colonna sonora: un tam-tam, suoni di flauto, inserti radiofonici in diretta, in cui la realtà viene inghiottita dal teatro con un forte effetto di straniamento.

Verso la "morte" del teatro

Gli spettacoli di cui si è dato conto fino a questo punto, con le relative traiettorie estetico-performative, sono il risultato di un lavoro fondato sulla precisione formale, a cui corrisponde per Sudano e i suoi attori un fitto programma di prove, che ne garantisce l'inserimento nel repertorio della compagnia. Questo sistema strutturato subisce, a partire dal 1979, un mutazione profonda, in seguito radicalizzata da Sudano nel corso degli anni fino alla conclusione del proprio percorso teatrale.²⁵

Un primo significativo tentativo di messa in crisi viene sperimentato dal regista due anni prima, nel 1977, in coda alla stagione teatrale, preludio a quella deriva degenerativa cui abbiamo accennato parlando degli esperimenti su Gozzi e Strindberg. Nelle settimane comprese tra il 14 e il 28 giugno, nel piccolo Teatro Abaco di Roma, Sudano indaga una nuova forma di relazione scenica, a cui dà l'eloquente titolo di *Mors*. La partitura

²⁵ Questa traiettoria viene, in realtà, parzialmente ricomposta da Sudano in alcuni episodi più teatralmente misurati, soprattutto a partire dal 1987, anno in cui il Gruppo Quattro Cantoni - come si dirà nelle pagine successive - inaugura a Cagliari il Palazzo d'Inverno, un piccolo spazio teatrale, nel quale la compagnia riprende a lavorare intorno ai testi di alcuni importanti autori.

scenica apparentemente non evidenzia alcuna logica, né di carattere rappresentativo, né narrativo. Il progetto ha semmai per Sudano l'obiettivo di comporre un mosaico di azioni elementari, che non conceda allo spettatore alcuna possibilità di sintesi definitiva, per rimanere piuttosto un insieme di distinti, inconciliabili momenti performativi. La parola, che fino a quel momento aveva caratterizzato il discorso teatrale di Sudano, è in questo caso relegata a pochi momenti, in cui l'attore tenta invano di recitare una poesia.

La serie di azioni costituisce ancora una partitura, la cui fissità è però limitata solo alla sequenza delle loro apparizioni, mentre i tempi e i modi di realizzazione, così come gli spazi di esecuzione, possono essere gestiti autonomamente dagli attori e così variare di giorno in giorno, rispetto alla sensibilità del momento. Nel corso, perciò, delle due settimane di programmazione di *Mors*, la performance degli attori poteva subire oscillazioni piuttosto rilevanti e le azioni, pur nella successione prevista, davano vita, giorno per giorno, a momenti scenici differenti.

L'inserimento di questa variante di lavoro porta il processo creativo del gruppo, e le relative prove che precedono e conducono verso la realizzazione compiuta dello spettacolo, a una significativa contrazione, destinato a divenire progressivamente niente più che il momento tecnico di una composizione performativa risolta concettualmente, sorta di programma di nude azioni teatrali che occupa gli attori solo i pochi giorni precedenti il debutto. Il nuovo interesse di Sudano, piuttosto, si concentra sulla tensione che l'attore riesce a mobilitare al momento della sua comparsa in scena, nell'attimo previsto dalla sequenza e nella relazione che, in quello spazio di tempo, intercorre con le forme date del teatro.

Mors, in principio, sembra appartenere a una indagine estrema e isolata all'interno della ricerca teatrale di Rino Sudano, introdotta negli episodi immediatamente successivi come carsica strategia degenerativa. Tuttavia, dal 1979, con *Mors II*, essa riaffiora per divenire in seguito il perno di una qualità teatrale più sistematica.

Come per *Mors I*, non è possibile ricondurre il processo creativo di *Mors II* alla tradizionale configurazione prove-spettacolo. Il progetto, infatti, si sviluppava nel corso prestabilito di tre mesi: dal 15 gennaio al 15 aprile, al Teatrino degli Infernotti di Torino, il pubblico poteva assistere, ogni giorno, a quello che Sudano chiamava con termine musicologico un "movimento". Ciascun "movimento" era caratterizzato da uno statuto autonomo rispetto a quelli precedenti o successivi, significativamente concluso, e tuttavia acquistava una motivazione più precisa se posto in relazione con quel tutto di cui era un frammento. La durata di ogni "movimento" era variabile, a discrezione della volontà momentanea degli attori-performer (mediamente dai quindici ai trenta minuti).

Il materiale prodotto durante il progetto si evolve dunque quotidianamente intorno all'idea di una regia giornaliera, drammaturgicamente strutturata intorno a tre percorsi, o indizi, concettuali. Ciascun percorso si estende nell'arco di un mese ed ha, come ogni singolo "movimento", un titolo specifico: *Il testo da scrivere*, ispirato all'opera di Beckett; *Il contesto da vivere: l'immaginario*, ispirato all'opera di de Sade e Sacher-Masoch; *La comunicazione da raccontare*, ispirato all'opera di Karl Marx. I relativi testi forniscono agli attori una sorta di canovaccio, per una parola il più delle volte volontariamente appiattita in una dizione frontale e monocorde.

Al termine di ciascuno dei tre mesi di lavoro, e perciò di ciascun percorso, il gruppo di Sudano propone una "sintesi", prodotta in buona parte con i materiali elaborati durante i "movimenti" precedenti, senza però alcuna rigida e schematica applicazione. Alla fine dei tre mesi, tutta l'operazione si conclude con una ulteriore "sintesi", momento estremo di una scrittura scenica *in progress* - o meglio, «in regress», come l'ha definita lo stesso Sudano²⁶ - costretta a ridefinirsi continuamente rispetto a una performatività calata nella relazione dell'attore con l'istante presente.

Questa complessa struttura viene mantenuta da Sudano anche per i lavori successivi, *Mors III* (1980) e *Mors IV-Orestea* (1981), conservando in particolare la relazione dell'attore con il proprio materiale di lavoro: la parola, il gesto, il testo, lo spazio, gli oggetti di scena, il rapporto scenico tra i performer e con il pubblico. Tuttavia, diversamente da *Mors I*, Sudano abbandona in questi episodi anche la previsione di una sequenza di azioni, per concentrarsi piuttosto su un'esperienza scenica dilatata nel tempo, preparata esclusivamente da un contesto concettuale e da riferimenti culturali aperti. Le "scene" si coagulano così quasi aleatoriamente, per segmenti drammaturgici o per azioni "improvvisate" dagli attori, la cui esperienza creativa è necessariamente spinta in un perimetro dai margini labilissimi di prescrizione. La ricerca di Sudano si allontana dalla preoccupazione di definire formalmente l'oggetto pertinente al lavoro dell'attore, la struttura delle azioni sceniche, le stesse azioni; piuttosto tende a indicarne il confine concettuale, lasciando liberi gli attori di interagire con una sostanza teatrale sempre più impalpabile.

Con questi esperimenti, Sudano conduce dunque una riflessione sul concetto di "mobilità della forma", che diviene il coefficiente della propria irriproducibilità, quasi l'attore dovesse coincidere con un'esperienza sempre esclusiva e indivisibile. Infatti, ogni giorno in cui erano articolati i lavori, si realizzava una situazione che già conteneva al proprio interno, fatalmente prescritta, la tensione a scomparire sin dal giorno successivo. Le stesse "sintesi", a cui si potrebbe riconoscere una maggiore stabilità formale, vivevano ai margini di una fruibilità limitatissima, di qualche

²⁶ Citato in s.i.a., *In scena per tre mesi. "Mors 2" di Sudano e Gigi Livio agli Infernotti*, in «Gazzetta del Popolo», 13 marzo 1979.

giorno, durante i quali subivano immancabilmente ulteriori modifiche. In qualche modo, l'operazione di Sudano ha in sé un'evanescenza genetica, irrimediabile e irreversibile, che svela però il reale obiettivo del regista, ovvero lavorare "contro" un principio di formalizzazione, che egli sente funzionale alla circolazione del teatro come "prodotto" e non come "esperienza".

Con *Mors II* Sudano radicalizza nel suo processo creativo una tensione poetica-politica, che rivendica la dissoluzione completa di un'esperienza precedentemente formalizzata: in questo senso, nel lavoro dell'attore, la lettura del testo sostituisce la memoria del testo, in una «impossibile scrittura scenica»,²⁷ mai data e mai registicamente strutturata. Piuttosto, ciò che rimane della scrittura scenica, il suo effetto residuale più subito che cercato, costituisce la risultante della permanenza dell'attore sulla soglia di un'impasse formale. L'esaltazione di questo limite diviene, per Sudano, l'unica possibilità di beckettiana resistenza, vissuta in assenza di un testo spettacolare previsto, per produrne uno nuovo come pura attesa di un evento continuamente negato. In altre parole, l'attore "sudaniense" coincide con una zona crepuscolare della forma, funzionalmente alla propria capacità di restituire allo spettatore la tensione negativa di questo rapporto, il suo desiderio di ritirarsi dal continente della rappresentazione.

Come ulteriore verifica di questa posizione teorica, egli introduce nel proprio repertorio anche un uso esasperato del mezzo televisivo e della videoripresa in diretta, che contribuisce ad alimentare - per esempio nei già citati *Mors III* e *Oresteia* - l'immersione dello spettatore in un gelido senso di straniamento. Il video, infatti, nei lavori del Gruppo Quattro Cantoni, tende a fagocitare la presenza degli attori e la composizione scenica, il più delle volte finalizzato da Sudano alla "presentazione" come mediazione del reale, grazie alla vocazione citazionista del dispositivo televisivo. L'azione teatrale si riduce, così, a una sorta di "descri(a)zione", eterna enunciazione, eterno discorso di un fare che mai prende forma.

Per un'approssimazione all'attore etico

È in questo lasso di tempo, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, che Sudano comincia a elaborare più compiutamente la propria riflessione sul «teatro dell'essere» e su quello che avrebbe in seguito definito «attore etico», connettendo alla propria militanza marxista e beckettiana istanze tratte in particolare dal pensiero filosofico di Martin Heidegger e Georges Bataille.

²⁷ D. Orecchia, *Rino Sudano: appunti intorno a "Mors II" e altro*, op. cit., p. 36. Lo stesso contributo propone una serie di importanti dettagli sulla natura dello spettacolo, a cui rimando per un ulteriore approfondimento documentario e teorico.

In una intervista rilasciata nel marzo del 1979, in occasione delle giornate di *Mors II* dedicate a De Sade e a Masoch, Sudano descrive così la propria idea di teatro:

Io penso a un teatro dell'essere, non del fare: cioè, dell'essere attore non del fare l'attore. C'è una differenza sostanziale. [...] Io cerco di capire che cosa significa essere attore, che impulso spinge all'essere attore, qui e adesso, in una situazione storicamente determinata. [...] Il rifiuto dell'esibizione, o del talento, o meglio ancora il rifiuto di mostrare il talento, è un dato eminentemente politico per quanto riguarda l'area specifica del teatro. Noi riceviamo quotidianamente dalla società una serie di inviti: liberati, diventa creativo, fai vedere, mostrati. Sono tutte categorie patetiche da libro *Cuore*. Per l'attore ciò significa esibirsi, dare in pasto al pubblico il suo talento. Quando invece occorrerebbe tenersi bene a mente quel che diceva Nietzsche a proposito del "fare a meno degli altri", affermazione che è sempre stata interpretata male da tutte quante le sinistre, perché non significa ricadere nell'individualismo ma semplicemente "non usare gli altri" (come spettatori del proprio talento"). E anche "non essere usato".²⁸

Il contesto in cui Sudano comincia a teorizzare «l'attore etico» è, dunque, ancora una volta, politico. Non si tratta tanto di un metodo, quanto di una utopia «intesa come pratica; cioè marxianamente. L'utopia è un a-luogo, e in quanto tale ti consente una presenza»,²⁹ funzionale allo smascheramento dell'ideologia sottesa allo statuto della rappresentazione. L'atto dinamico che, dal punto di vista dell'attore, sottrae il fenomeno teatrale alla rappresentazione è la "presentazione", ovvero quella condizione dell'attore che, non producendo alcuna metafora, non rimanda più nient'altro che a se stessa e al suo "qui ed ora". La parola diviene lo strumento privilegiato di questa indagine, con la quale l'attore sudaniano misura il margine tra visibile e invisibile, tra luce e buio, tra suono e silenzio. Un teatro "da ascoltare", che tende dunque a sottrarsi alle logiche della visione. Sudano definisce «frat-tempo» la soglia in cui l'attore non conosce né formalizzazione, né riproduzione, bruciato nell'immediato apparire di un evento irripetibile. Nel 1982, egli definisce «ob-scena» questa condizione:

L'Ob-sceno come opposto dell'In-scena. Ob-sceno è ciò che è l'attore prima e dopo l'inscenamento e che è, ineluttabilmente, durante lo stesso. [...] Gli spettacoli non sono tappe di un percorso in progress ma testi che oppongono le loro parole alla propria rappresentazione o messa in scena. In quanto testi (de)finiti essi vivono in un paradosso: la loro re-citazione. La re-citazione, essendo il "gesto specifico" di un teatro ob-sceno, consiste o meglio in-siste nel raddoppiare la recitazione fino a trovare ciò che cercava, la

²⁸ R. Sudano, citato in M. Serenellini, *L'attore-autore*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 13 marzo 1979.

²⁹ R. Sudano, da un'intervista a N. Ferrero, *Rino Sudano: il critico ha 60 occhi, ma non sa vedere*, in «L'Unità», Torino, 9 giugno, 1983.

Riduzione della rappresentazione a Presentazione, l'Ob-scenazione dell'In-scenamento. La rappresentazione non viene messa tra parentesi, attraversata, o aggirata né tantomeno trans-gredita. Essa non avverrà prima dell'attore né avviene tramite lui né dopo di lui. Essa è l'Attore. L'Attore In-scena la rappresentazione. Il gioco di queste due necessità, l'inscenamento e la rappresentazione, produce un non-luogo, sempre in movimento verso un non-tempo, che è il tempo e il luogo dell'ob-sceno, un presente che è Presenza.³⁰

In questo assetto, l'indice massimo di comunicazione cui perviene l'attore teorizzato da Sudano è la rivelazione del nulla che è il tempo svuotato della rappresentazione, nel suo apparire all'individuo, sia esso attore o spettatore, improvvisamente privo di significato. Lo spettatore viene reso partecipe di questa reciproca esperienza esistenziale, nell'istante di un tempo presente. Ciò che questo istante annuncia è il limite di uno sguardo aperto sul nulla; la qualità insensata di un'esperienza incondizionata dell'essere. Noia pura, o «noia major», come la definirebbe Sudano, accolta come scorrere sadico e innumerevole di infiniti istanti senza contenuto.

L'estenuante viaggio intrapreso da Sudano, alla ricerca del limite che il teatro può sostenere affinché possa ancora essere definito tale, e al quale sottopone con indomabile rigore le creazioni successive (*I sette contro Tebe*, da Eschilo, 1982; *Il tempo di B* e *Finale di partita*, da e di Beckett, 1982; *Su Bataille da Bataille*, dall'opera di Bataille, 1983), conosce un'ulteriore evoluzione, a cominciare dall'ultimo episodio bataillano citato.

In ciò che solo convenzionalmente possiamo ancora chiamare "spettacolo", Sudano "diceva" un monologo di cui era egli stesso autore, unica componente fissa dello spettacolo. Lo stesso testo subisce in seguito una deriva, presentato da Sudano come lavoro autonomo, con il titolo di *Re-cita*, della durata di circa venti minuti. *Re-cita* diviene, per Sudano, il prototipo di una nuova fase di lavoro, sorta di drammaturgia auto-riflessiva e auto-riflettente, che l'attore e regista mette a punto nel corso degli anni successivi, in particolare in tre monologhi che egli scrive esclusivamente in funzione della propria dizione, raccolti poi nel marzo del 1991 in un unico spettacolo, *Trerecite*,³¹ fondato su un dispositivo teatrale elementare e minimalista.

Nel buio della scena, seduto a un tavolino e illuminato da un solo fascio di luce, Sudano sottrae alla rappresentazione qualsiasi elemento che non sia la nuda scansione verbale. La sua immobilità assume i toni risolutivi di una condizione ontologica dell'attore, votata allo stillicidio cui sottopone una parola mai immedesimata o immedesimante, che letteralmente rappresenta

³⁰ R. Sudano, dalla presentazione di *Ob-scena*, Torino, Teatro degli Infernotti, marzo-maggio 1982.

³¹ *Trerecite* era diviso in tre "tempi": "La presenza" (già *Re-cita*); "La presenza dell'apparenza" (già *Re-cita II*), andato in scena per la prima volta al Festival di Chieri nel 1990; "La scomparsa dell'apparenza", scritto appositamente per il debutto di *Trerecite*.

una partitura verbale, continuamente messa in discussione dal tessuto sonoro che sostiene la dizione dell'attore.³² Ogni azione è detta nel momento in cui viene fatta (e viceversa), cioè viene presentata. In questo modo Sudano strania non solo la presenza dell'attore, ma anche il teatro stesso. I gesti che egli compie sono solo la vuota espressione di una volontà prevista, nullificata dalla presentazione della parola come didascalia dell'azione simultaneamente attuata dall'attore.

Come negli spettacoli in cui Sudano si cimenta con l'opera di Samuel Beckett, la specificità del lavoro va colta tra gli interstizi di questa architettura straniante, nello scarto che separa la voce dell'attore dal silenzio. Con quest'ultimo la parola si misura attimo per attimo, in relazione alla sua controparte visiva, il buio, nel tempo della presenza dell'attore. Allo spettatore non rimane altro che partecipare a questo rituale del dire, non più che monotona, fisica, oggettiva espulsione di un fiato, o di un respiro, reso concreto nel passaggio dalla pagina allo spazio scenico - ancora e comunque teatrale - di un attore auto-ridottosi a dicitore. Un sostare in questo «frat-tempo» dell'attore, «il luogo in cui l'attore può finalmente rivelarsi come pura presenza»,³³ rivelando dunque una condizione di autenticità nell'abbandonarsi a questa "presentificazione" in cui incorrono il corpo e la parola.³⁴

In Sardegna un nuovo inizio

Nel 1983 Sudano dirige a Torino un progetto dal titolo *Essenza/Apparenza*, durante il quale affina ulteriormente la sua escursione teorica.³⁵ Ma soprattutto l'anno si conclude con alcune repliche di *Re-cita* nella città di Cagliari, primo atto di una presenza in terra sarda che sarebbe stata più duratura del previsto. Infatti, negli anni successivi, e fino al 1991 e oltre, la storia teatrale di Sudano è segnata dal crescente desiderio di un radicamento nell'isola, inaugurato ufficialmente nel 1994 con l'apertura di

³² «Il mio procedimento di scrittura, se tale si può chiamare [...] lo chiamerei segnografia, cioè mnemonica, nel senso che scrivo dei toni. Allora, questa era l'intenzione di partenza, fin dalla prima recita, ma dalla prima recita, la seconda, terza, monologo, eccetera eccetera, mi sono sempre più avvicinato a questo modo di scrivere senza pensare [...] cioè scrivere il tono, descrivere il tono, io descrivo toni...» (R. Sudano, in G. Livio, (a cura di), *Colloquio con Rino Sudano*, op. cit., p. 108).

³³ R. Sudano, dal programma di sala di *Solo*, dicembre 1988.

³⁴ Il documento *L'attore tra etica ed estetica*, contenuto nel presente dossier, può essere considerato una ulteriore sistematizzazione di questi temi prodotta da Sudano nel 1996.

³⁵ Il progetto, della durata di circa quaranta giorni, è articolato in un laboratorio su Pirandello rivolto agli studenti della Facoltà di Lettere e Magistero di Torino; e nella messa in scena, al Teatro Gobetti, di tre lavori della compagnia: una ripresa di *Finale di partita*, il recente *Su Bataille da Bataille*, e l'esito del laboratorio pirandelliano *Essenza/Apparenza*, incentrato anche su una ricerca intesa come dibattito aperto intorno alla riflessione su alcuni concetti cardine del "teatro dell'essere" che Sudano andava teorizzando. Cfr.: il documento *Essenza/Apparenza. Appunti per un laboratorio (1983)*, contenuto in questo dossier.

uno spazio nella cittadina di Assemini, a pochi chilometri dal capoluogo sardo, ricavato dalla ristrutturazione di una vecchia discoteca. Sudano condivide il progetto con un suo ex attore, Gianni Guaraldi, con l'obiettivo di creare un luogo funzionale a diverse iniziative culturali, locali e nazionali: dibattiti, proiezioni, seminari e allestimenti di carattere teatrale.³⁶ Il progetto, tuttavia, dura solo un anno, travolto da difficoltà economiche che si mostrano immediatamente insuperabili, non però prima di aver approfondito alcuni temi cari a Sudano e alla base di un progetto dal titolo *Un discorso sull'ob-sceno*, così articolato: oltre all'immane Beckett, *W.C.*, da un testo di Georges Bataille, e *Per indicare il luogo dell'abbandono*, dall'omonima opera del filosofo Martin Heidegger, che diventa «una riflessione sull'opera [di Beckett], di cui Heidegger costituisce il rovescio concettuale. Il dire uno scritto filosofico [...] pone il problema di una voce in terza persona o voce epica, che poi lo stesso problema posto da *Compagnia di Beckett*».³⁷

Nonostante il fallimento, Sudano consolida successivamente il proprio rapporto con il tessuto teatrale della città di Cagliari, collaborando attivamente con alcuni gruppi di ricerca del capoluogo.³⁸ Ma soprattutto, nel 1987, concretizza nuovamente il desiderio di disporre di uno spazio autonomo di lavoro, che garantisca alla compagnia un'attività costante e permanente. Nasce così, in uno dei quartieri storici della città, il Palazzo d'Inverno, un piccolo teatro *off* di circa cinquanta posti, il cui documento programmatico è l'esatta trasposizione della poetica teatrale di Sudano in termini di progettazione culturale:

spazio a-tipico o u-topico [...] il cui programma si determina o si configura nella Negazione di un programma o progetto che dir si voglia. Questa non progettualità fa di questo Spazio esattamente il contrario di un contenitore che di volta in volta accoglie prodotti, immagini di prodotti, rassegne, convegni, festival ecc., "messe in scena" di progetti che producono e riproducono il sempreuguale. L'a-progettualità di uno spazio nel farne uno spazio chiuso verso l'esterno, inteso come mercato, si apre verso l'interno delle "coscienze" dei singoli per creare un intervallo di Pensiero.

³⁶ Tra gli artisti invitati nel corso della stagione, ricordiamo Pippo Di Marca, Giuliano Scabia, Carlo Quartucci e Alberto Di Stasio. Tale circolazione di artisti fu possibile anche grazie alla collaborazione con la cattedra di Storia del Teatro dell'Università di Cagliari, di cui allora Gigi Livio era titolare.

³⁷ R. Sudano, *Sudano e Heidegger oppure "Zeitnot" ancora alla Cripta*, in «L'Unione Sarda», 13 aprile 1985.

³⁸ Di questa fase ricordiamo in particolare la collaborazione di Sudano con il Teatro dell'Arco e la compagnia Il Crogiuolo diretta da Mario Faticoni, nell'ambito della quale realizza *La voce di Don Giovanni*, da Mozart, Molière e Kierkegaard (1985); *Woyzeck*, di Georg Büchner (1985); *Pound*, di Ezra Pound (1985); *Le sedie*, di Ionesco (1985); *Giorni felici*, di Samuel Beckett (1986); *Surplace*, da Georges Bataille (1986); *Girotondo*, di Arthur Schnitzler (1987).

L'accento dunque è posto sulla certezza di ciò che questo Spazio *non deve accogliere*. Ciò che accoglierà o presenterà sarà il risultato di questa sottrazione. Un resto. Ciò che resta. E ci pare di intravedere che ciò che resta è la "passione per il teatro", [...] intesa come diletto o disinteresse, tempo da perdere, spazio non diverso, non divertente.³⁹

L'attività al Palazzo d'Inverno coincide con una parziale ricomposizione dei tratti più estremi del teatro di Sudano, per affermare piuttosto un principio dialettico nel considerare nuovamente una misura testuale più riconducibile alla convenzione del teatro. Da questa sorta di momentaneo ritorno all'ordine nascono alcuni spettacoli importanti nella storia della Compagnia Quattro Cantoni, tra cui: *Antigone*, di Sofocle, e *Il pellicano*, di Strindberg (1987); *Prometeo incatenato*, di Eschilo (1988); *Calderón*, di Pasolini (1989); *Testo e contesto*, dal *Finnegans wake* di Joyce (1990). Da questi episodi traspare però ancora la volontà del regista di lavorare sul crinale della rappresentazione, sul principio di antispettacolarità che la parola produce come primaria mediazione teatrale. Una parola, quella di Sudano, sempre graniticamente 'detta', oggettivata, definitivamente privata di quegli equilibrismi fonetici che avevano contraddistinto la prima produzione della compagnia.

Testo e contesto, però, sancisce il capitolo conclusivo dell'esperienza di Sudano al Palazzo d'Inverno. Ancora una volta, la compagnia non riesce fare fronte ai problemi di natura finanziaria, che costringono il regista a porre il sigillo finale a questa avventura cagliaritano.

Da questo momento, la produzione teatrale di Rino Sudano comincia a farsi progressivamente più estemporanea, in seguito segnata, nel 1994, anche dal dolore per la scomparsa della compagnia Anna D'Offizi. Egli alterna momenti attoriali in cui si spinge sempre più verso la scrittura monologante per voce sola inaugurata con *Re-cita* (il già citato *Trerecitate*, 1992; *Un prologo, monologhi, dialoghi, un epilogo*, 1994; *La volpe e l'uva - Monologo interiore*, 1994) a produzioni più ampie, legate a rapporti di natura per lo più pedagogica e formativa con giovani compagnie teatrali sarde.

Anche negli ultimi anni, fino alla sua scomparsa avvenuta nel gennaio del 2005, Rino Sudano ha continuato a coltivare l'utopia di un teatro 'contro' il teatro, 'contro' la rappresentazione, 'contro' l'arte intesa come prolungamento di una logica di mercato. La sua escursione teorica, benché limitata a pochi affascinanti documenti per lo più tratti dalla sua

³⁹ R. Sudano, dal programma di sala dello spettacolo *Antigone*, con il quale Sudano inaugura, nell'ottobre del 1987, il Palazzo d'Inverno, prima denuncia di una «impossibilità del tragico» e di una altrettanto impossibile catarsi nell'epoca contemporanea. Durante gli anni del Palazzo d'Inverno, Sudano lavora con alcuni giovani attori cagliaritano, tra cui Senio Dattena, Cecilia Sechi, Simonetta Soro, Enrico Pau, Monica Perozzi, Elio Turno Arthemalle, che in seguito, a livello locale e nazionale, avrebbero rilanciato questa significativa esperienza nel teatro e nel cinema.

produzione orale (interviste, lezioni o conferenze, di cui diamo, nel dossier allegato a questo contributo, un importante esempio), è mossa da una sapienza e da una lucidità speculativa che ha pochi confronti nel teatro di ricerca italiano del nostro tempo. Questi pensieri sul teatro rappresentano la sintesi della densità concettuale di Sudano e rendono conto del complesso nodo poetico-politico attorno al quale, per tanti anni, egli si è mosso. Documenti che si intrecciano quasi senza soluzione di continuità ai suoi “testi drammatici”, inaugurati nel 1983 con *Re-cita*, passando per *Adesso non c'è più* (2001), fino al tragico *Assenza, ovvero le banane della Norvegia* (2003), sorta di tragico testamento teatrale.

Quest'ultimo, scritto da Sudano durante i giorni della malattia che, di lì a poco, l'avrebbe condotto sulla soglia di una imminente sparizione, viene concepito per poter essere replicato all'infinito anche dopo la morte dell'attore, grazie al corpo di un performer che retoricamente ne rende possibile la presentazione.⁴⁰

Sorta di dolente evocazione, la voce dell'attore scomparso parla grazie a una registrazione, teatralmente diffusa nello spazio da un servo di scena tramite un riproduttore audio, sorta di ultimo dispositivo beckettiano. La voce dell'attore si rivolge al pubblico presente, racconta, provoca, inveisce, nella lucida consapevolezza di un'assenza irreversibile. Un dire che attraversa tutte le tonalità del comico e del tragico, della farsa e del melodramma, del senso e del surreale: per richiamare lo spettatore a un atto di testimonianza estrema verso l'eterna contraddizione dell'esserci; per elaborare una memoria che resiste; per evocare il corpo assente di un attore (o dell'attore?), forza al presente “che viene dal passato”, di pasoliniana memoria.

⁴⁰ *Assenza* è stato presentato a un pubblico in tre occasioni: nel dicembre del 2003, al Teatro Riverrun di Cagliari; nel luglio del 2010, alla Centrale Fies di Dro, nell'ambito del Festival Drodeseira; nel marzo del 2012, ai Laboratori delle Arti di Bologna, nell'ambito del progetto “Resistenze e ri-esistenze del Nuovo Teatro. Rino Sudano - AR+JL”, curato da Fabio Acca per le attività del Centro La Soffitta - Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

TEATROGRAFIA DI RINO SUDANO

Dal Teatro Universitario al "Teatro Studio" (1961-1966)

Centro Universitario Teatrale di Roma

I GIUSTI, di Albert Camus

Regia: Guido Mazzella

Musiche: Claudio Gregorat

Attori: Gianfranco Barra, Guido Bertone, Giovanna Caprino, Leo de Berardinis, Anna D'Offizi, Piero Panza, Virginio Robino, Tino Schirinzi, Rino Sudano

Roma, Teatro Ateneo, 19 maggio 1961

Teatro della Ripresa

ME E ME, collage di testi: *Il misantropo* di Luciano di Samosata; *Il pianto della Madonna* di Jacopone da Todi; *Dialogo di Federico Ruysch* e *Dialogo di un Venditore di almanacchi e di un passeggiare* di Giacomo Leopardi; *Atto senza parola n°1* di Samuel Beckett

Regia, scene e costumi: Carlo Quartucci

Colonna sonora: Alvaro Galindo

Attori: Leo de Berardinis, Sabina De Guida, Anna D'Offizi, Maurizio Navarra, Carlo Quartucci, Rino Sudano, Pier Luigi Zolto

Roma, Teatro Goldoni, 13 ottobre 1962

Teatro della Ripresa

FINALE DI PARTITA - UNA GRU AL TRAMONTO, di Samuel Beckett e Junji Kinoshita

Regia e scene: Carlo Quartucci

Colonna sonora: Alvaro Galindo

Attori: Leo de Berardinis, Sabina De Guida, Anna D'Offizi, Carlo Quartucci, Rino Sudano

Roma, Teatro Ateneo, 4 febbraio 1963

Teatro Stabile di Genova

CORTE SAVELLA, di Anna Banti

Regia: Luigi Squarzina

Scene e costumi: Gianni Polidori

Musiche: Leopoldo Gamberini

Attori: Lina Bacci, Pina Cei, Amalia D'Alessio, Leo de Berardinis, Ruggero De Daninos, Rita Di Lernio, Nino Faillaci, Mirella Falco, Alessandra Galli, Luigi Geminiani, Antonella Giordano, Paolo Giuranna, Vittorio Gorni, Carla Greco, Rinaldo Guerci, Felice Leveratto, Anna Maestri, Dario Mazzoli, Anna Laura Messeri, Ugo Pagliai, Roberto Pescara, Paola

Pitagora, Carlo Quartucci, Checco Rissone, Gina Salio, Vittorio Sanipoli,
Giovanna Simonetti, Rino Sudano, Mariella Zanetti
Genova, Teatro Politeama Genovese, 4 ottobre 1963

Teatro Stabile di Genova
DANZA DI MORTE, di August Strindberg
Regia: Luigi Squarzina
Scene: Gianni Polidori
Musiche: Angelo Musco
Attori: Ruggero De Daninos, Clara Lelio, Dario Mazzoli, Paola Pitagora,
Vittorio Sanipoli, Rino Sudano, Olga Villi, Mariella Zanetti
Genova, Teatro Duse, 13 dicembre 1963

Compagnia Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova
ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett
Regia, scene e costumi: Carlo Quartucci
Musiche: Leopoldo Gamberini
Attori: Leo de Barardinis, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Mario
Rodriguez, Rino Sudano
Genova, Teatro Duse, 31 marzo 1964

Compagnia Lucio Ardenzi
LA MANFRINA, di Gioachino Belli
Regia: Franco Enriquez
Attori: Riccardo Billi, Alida Chelli, Leo de Berardinis, Lucia De Santis,
Gabriella Ferri, Maria Grazia Grassini, Rino Sudano
Roma, Teatro Parioli, aprile 1964

Teatro della Ripresa
"FESTIVAL DI SAMUEL BECKETT" (ASPETTANDO GODOT - FINALE
DI PARTITA - ATTO SENZA PAROLE II), di Samuel Beckett
Regia, scene e costumi: Carlo Quartucci
Attori: Leo de Berardinis, Cosimo Cinieri, Sabina De Guida, Anna D'Offizi,
Maria Grazia Grassini, Rino Sudano
Roma, Teatro Mobile al chilometro 13 della via Flaminia, 16 luglio - 18
agosto 1965

Teatro della Ripresa
FURFANTI - GIUOCO CON LA SCIMMIA - I SIGARI DI JUPPITER, di
Gaetano Testa, Enrico Filippini, Germano Lombardi
Regia: Carlo Quartucci
Scene e costumi: Emiliano Tolve

Attori: Luigi Castejon, Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Sabina De Guida,
Anna D'Offizi, Giampiero Fortebraccio, Maria Grazia Grassini, Claudio
Remondi, Rino Sudano, Edoardo Torricella
Palermo, Teatro Biondo, settembre 1965

Compagnia Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova
ZIP LAP LIP VAP MAM CREP SCAP PLIP TRIP SCRAP & LA GRANDE
MAM, di Giuliano Scabia
Regia: Carlo Quartucci
Scene e costumi: Emanuele Luzzati
Film: Romano Scandini
Diapositive: Giorgio Bergami, Giancarlo Bignardi
Attori: Luigi Castejon, Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Sabina De Guida,
Anna D'Offizi, Mirella Falco, Giampiero Fortebraccio, Maria Grazia
Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Edoardo Torricella
Venezia, Teatro del Ridotto, 30 settembre 1965

Teatro Stabile di Genova
EMMETÌ, di Luigi Squarzina
Regia: Luigi Squarzina
Scene: Gianni Polidori
Attori: Marcello Aste, Luigi Carubbi, Leo de Berardinis, Sabina De Guida,
Anna D'Offizi, Gabriella Era, Paolo Ferrari, Giampiero Fortebraccio, Ivo
Garrani, Livia Giampalmo, Maria Grazia Grassini, Lea Massari, Rino
Sudano
Genova, Teatro Politeama, 9 marzo 1966

Compagnia Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova
LA FANTESCA, di Gian Battista Della Porta
Regia: Carlo Quartucci
Scene e costumi: Carlo Quartucci, Giancarlo Bignardi
Attori: Luigi Castejon, Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Sabina De
Guida, Sandro Del Buono, Giorgio De Virgilis, Anna D'Offizi, Piero
Domenicaccio, Giampiero Fortebraccio, Ennio Gaggiotti, Maria Grazia
Grassini, Maggiorino Porta, Rino Sudano
Genova, Teatro Duse, 5 maggio 1966

Gli anni negli stabili (1967 - 1974)

Teatro Stabile di Genova
IL CONCERTO DI SANT'OVIDIO, di Antonio Buero Vallejo
Regia: Paolo Giuranna
Scene e costumi: Gianfranco Padovani

Attori: Omero Antonutti, Simona Caucia, Gianni De Lellis, Ivo Garrani,
Paolo Giuranna, Marzio Margine, Lucilla Morlacchi, Rino Sudano
San Miniato, Piazza del Duomo, 3 agosto 1967

Teatro Stabile di Genova
MEMORANDUM, di Vaclav Havel
Regia: Marcello Aste
Scene: Gianfranco Padovani
Attori: Enrico Ardizzone, Giampiero Bianchi, Dina Braschi, Carla Cassola,
Simona Caucia, Anna D'Offizi, Gianni Fenzi, Arturo Izzo, Marzio Margine,
Maggiorino Porta, Carlo Simoni, Rino Sudano
Genova, Teatrino di Piazza Marsala, 8 novembre 1967

Teatro Stabile di Genova
LA CONSOLAZIONE, di Luciano Codignola
Regia: Vittorio Melloni
Scene: Gianfranco Padovani
Attori: Mara Baronti, Dina Braschi, Massimo Castri, Sandro Del Buono,
Anna D'Offizi, Ruggero Dondi, Gianni Fenzi, Edo Gari, Arturo Izzo, Rino
Sudano
Genova, Teatrino di Piazza Marsala, 23 febbraio 1968

Teatro Stabile di Genova
QUARTETTO, da *I nani* di Harold Pinter, *Play* di Samuel Beckett, *Paria* di
August Strindberg, *Sogni*, di Günter Eich
Regia: Vittorio Melloni, Gianni Fenzi
Scene: Guido Ziveri
Musiche: Roberto Villa
Attori: Mara Baronti, Massimo Castri, Anna D'Offizi, Edo Gari, Arturo
Izzo, Rino Sudano
Genova, Teatrino di Piazza Marsala, 20 aprile 1968

Teatro Stabile di Torino
I TESTIMONI, di Tadeusz Rozewicz
Montaggio e regia: Carlo Quartucci
Materiali scenici: Jannis Kounellis
Commento musicale ed effetti sonori: Gianni Casalino e Piero Boeri
Attori: Wilma Deusebio, Piero Domenicaccio, Alessandro Esposito, Dario
Mazzoli, Laura Panti, Giuliano Petrelli, Claudio Remondi, Piero
Sammataro, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano, Roberto Vezzosi
Torino, Teatro Gobetti, 10 novembre 1968

Teatro Stabile di Torino
BENITO CERENO, di Robert Lowell
Regia: Giorgio Bandini
Scene e costumi: Robert Carrol
Musiche: Don Powell
Attori: Paolo Ferrari, Jon Lei, Peter Nwajei, Don Powell, Piero Sammataro,
Rino Sudano
Cuneo, Teatro Toselli, 16 febbraio 1969

Teatro Stabile di Torino
BRUTO II, di Vittorio Alfieri
Regia: Gualtiero Rizzi
Scene e costumi: Giulio Paolini
Attori: Toni Bertorelli, Attilio Cucari, Piero Sammataro, Rino Sudano
Torino, Teatro Gobetti, 16 marzo 1969

Compagnia Gruppo del Teatro Stabile di Torino
CAVALLERIA RUSTICANA, di Giovanni Verga
Regia di gruppo
Scene: Enzo Sciavolino
Costumi: Angelo Delle Piane
Attori: Attilio Cucari, Anna D'Offizi, Alessandro Esposito, Piero
Sammataro, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano
Torino, Teatro Gobetti, agosto 1969

Compagnia Gruppo del Teatro Stabile di Torino
LA GALLINELLA ACQUATICA, di Stanislaw Ignacy Witkiewicz
Regia di gruppo
Scene e costumi: Enrico Colombotto Rosso
Attori: Enrico Carabelli, Anna D'Offizi, Alessandro Esposito, Franco
Ferrarone, Anna Goel, Francesco Magri, Roberto Marelli, Piero Sammataro,
Maria Teresa Sonni, Rino Sudano
Torino, Teatro Gobetti, 26 dicembre 1969

Compagnia Gruppo del Teatro Stabile di Torino
OPLÀ, NOI VIVIAMO di Ernst Toller
Regia: Gualtiero Rizzi
Attori: Anna D'Offizi, Piero Sammataro, Rino Sudano e gli allievi della
scuola di recitazione del Teatro Stabile di Torino
Torino, quartieri periferici, febbraio 1970

Compagnia Gruppo del Teatro Stabile di Torino
I CATTEDRATICI, di Nello Saito

Regia: Gualtiero Rizzi
Scene: Egisto Volterrani
Attori: Anna D'Offizi, Carlo Formigoni, Gianni Guaraldi, Gualtiero Rizzi,
Piero Sammataro, Rino Sudano
Torino, Teatro Gobetti, marzo 1970

Teatro Stabile di Torino
IL DRAMMA SOSPESO DI WOYZECK, di Georg Büchner
Regia: Virginio Puecher
Scene: Josef Svoboda
Musiche: Vittorio Fellegara
Attori: Alessandro Esposito, Isa Faleni, Franco Ferrarone, Renzo
Giovanpietro, Bob Marchese, Miranda Martino, Monica Miniussi,
Guglielmo Molasso, Sandrina Morra, Roberto Pistone, Marilena Possenti,
Sergio Reggi, Enzo Robutti, Patrizia Roccati, Dario Rotella, Giancarlo
Rovere, Rosanna Rovere, Piero Sammataro, Rino Sudano, Marcello
Vazzoler
Milano, Piccola Scala, 6 marzo 1971

Teatro Stabile di Torino
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Alessandro Esposito, Franco Ferrarone, Rino Sudano
Borgo San Dalmazzo (TO), Salone della Pro Loco, 15 maggio 1971

Camion
CRUSOE, da Daniel Defoe
Regia: Carlo Quartucci
Attori: Gianni Guaraldi, Rino Sudano
Mazzolara (PR), spazio erboso, luglio 1972

Teatro Stabile di Torino
VITA E MORTE DI RE GIOVANNI, di William Shakespeare
Regia e musiche: Aldo Trionfo
Scene e costumi: Emanuele Luzzati
Attori: Dario Angileri, Carlo Baroni, Paola Borboni, Domenico Borgia,
Giulio Bosetti, Piero Caretto, Riccardo Emanuel, Giancarlo Fantini,
Giuseppe Farah, Franco Ferrari, Emilio Marchesini, Saverio Marconi,
Marcello Mastroianni, Andrea Matteuzzi, Antonio Nasso, Leda Negroni,
Luigi Palchetti, Corrado Pani, Mario Piave, Mario Salvaderi, Bruno
Slaviero, Nadja Srebernik, Vittorio Stagni, Rino Sudano, Bruno Vilar
Torino, Teatro regio, 1 ottobre 1973

Dal "Teatro Unione" al "Palazzo d'Inverno" (1974-1991)

Cooperativa Teatro Unione - Gruppo Quattro Cantoni
I SETTE CONTRO TEBE (L'EROE E LA PAROLA), di Rino Sudano da *I sette contro Tebe* di Eschilo, *Psychopathia sexualis* di Richard von Krafft-Ebing, *Il capitale* di Karl Marx
Regia: Rino Sudano
Costumi: Nadja Srebernik
Musiche: Gianni Guaraldi
Attori: Anna D'Offizi, Anna Galiena, Gianni Guaraldi, Nadja Srebernik, Rino Sudano
Torino, Teatro degli Artigianelli, 18 novembre 1974

Cooperativa Teatro Unione - Gruppo Quattro Cantoni
IL CAPITALE DI CARLO MARX, da Karl Marx e William Shakespeare
Regia: Rino Sudano
Scene: Maria Teresa Sonni
Musiche: Alberto Di Stasio
Luci: Fabio D'Onofrio
Attori: Alberto Di Stasio, Anna D'Offizi, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano
Roma, Teatro Politecnico, 25 novembre 1975

Gruppo Quattro Cantoni
IL PELLICANO, di August Strindberg
Regia: Rino Sudano
Attori: Alberto Di Stasio, Anna D'Offizi, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano
Trieste, Ridotto del Politeama, 2 novembre 1976

Gruppo Quattro Cantoni
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Alberto Di Stasio, Anna D'Offizi, Franco Ferrarone, Rino Sudano
Trieste, Ridotto del Politeama, 25 novembre 1976

Gruppo Quattro Cantoni
LE SERVE, di Jean Genet
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Nadja Srebernik, Maria Teresa Sonni
Trieste, Ridotto del Politeama, 10 gennaio 1977

Gruppo Quattro Cantoni
MORS, di Rino Sudano
Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Nadja Srebernik, Rino Sudano
Roma, Teatro Abaco, 14-28 giugno 1977

Gruppo Quattro Cantoni
TURANDOT, PRINCIPESSA CHINESE, di Carlo Gozzi
Regia: Rino Sudano
Scene: Claudio Fazio, Stefano Di Stasio, Salvatore Marrone
Maschere: Stefano Cianca
Attori: Tarcisio Branca, Sabina De Guida, Anna D'Offizi, Eugenio Masciari,
Barbara Naj, Mario Salvaderi, Nadja Srebernik, Rino Sudano
Roma, Teatro Belli, 10 dicembre 1977

Gruppo Quattro Cantoni
SONATA DI FANTASMI, di August Strindberg
Regia: Rino Sudano
Scene: Stefano Cianca, Marco Tocchi
Attori: Pinuccia Bassino, Stefano Cianca, Sabina De Guida, Anna D'Offizi,
Angelica Pea, Mario Salvaderi, Rino Sudano, Marco Tocchi
Roma, Teatro Belli, 28 gennaio 1978

Gruppo Quattro Cantoni
GIORNI FELICI, di Samel Beckett
Regia: Rino Sudano
Scene e costumi: Bartolomeo Migliori, Pinuccia Bassino
Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano
Torino, Cabaret Voltaire, 14 novembre 1978

Gruppo Quattro Cantoni
MORS II, di Rino Sudano e Gigi Livio da Beckett, de Sade, von Sacher-
Masoch, Marx
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano
Torino, Teatro degli Infernotti, 15 gennaio - 15 aprile 1979
Torino, Cabaret Voltaire, 26 aprile 1979

Gruppo Quattro Cantoni
MORS III, di Rino Sudano
Regia: Rino Sudano
Attori: Pinuccia Bassino, Sabina De Guida, Anna D'Offizi, Giorgio Lunardi,
Bartolomeo Migliore, Rino Sudano
Torino, Cabaret Voltaire, 22 gennaio - 15 maggio 1980

Gruppo Quattro Cantoni

ORESTEA (AGAMENONE, COEFOREM EUMENIDI), di Rino Sudano da *Oresteia* di Eschilo

Regia: Rino Sudano

Attori: Massimo Ambrosi, Eva Axen, Pinuccia Bassino, Yara Bitetti, Alberto Di Stasio, Anna D'Offizi, Bartolomeo Migliore, Guido Ruvolo, Rino Sudano
Torino, Cabaret Voltaire, 8 gennaio - 3 marzo 1981

Gruppo Quattro Cantoni

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett

Regia: Rino Sudano

Scene e costumi: Bartolomeo Migliori e Pinuccia Bassino

Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano

Torino, Teatro degli Infernotti, 19 marzo 1982

Gruppo Quattro Cantoni

IL TEMPO DI B., di Rino Sudano da *Mercier e Camier* di Samuel Beckett.

Regia: Rino Sudano

Attori: Rino Sudano

Torino, Teatro degli Infernotti, 6 aprile 1982

Gruppo Quattro Cantoni

I SETTE CONTRO TEBE, di Rino Sudano da *I sette contro Tebe* di Eschilo

Regia: Rino Sudano

Attori: Pinuccia Bassino, Anna D'Offizi, Rino Sudano

Torino, Teatro degli Infernotti, 13 aprile 1982

Gruppo Quattro Cantoni

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett

Regia: Rino Sudano

Attori: Pinuccia Bassino, Vincenzo D'Antuono, Anna D'Offizi, Rino Sudano

Torino, Teatro degli Infernotti, 21 maggio 1982

Gruppo Quattro Cantoni

OB-SCENA, di Rino Sudano

Regia: Rino Sudano

Attori: Rino Sudano

Torino, Teatro degli Infernotti, 28 maggio 1982

Gruppo Quattro Cantoni

SU BATAILLE, DA BATAILLE, di Rino Sudano da Georges Bataille

Regia: Rino Sudano

Attori: Sabina De Guida, Anna D'Offizi, Rino Sudano

Roma, Teatro Abaco, 2 febbraio 1983

Gruppo Quattro Cantoni
RE-CITA, di e con Rino Sudano
Torino, Cabaret Voltaire, 16 aprile 1983

Gruppo Quattro Cantoni
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Pinuccia Bassino, Vincenzo D'Antuono, Anna D'Offizi, Rino Sudano
Torino, Teatro Gobetti, 26 aprile 1983

Gruppo Quattro Cantoni
GIORNI FELICI, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano
Roma, Teatro Politecnico, 21 febbraio 1984

Gruppo Quattro Cantoni
COMPAGNIA, di Rino Sudano da *Compagnia* di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Rino Sudano
Roma, Teatro Politecnico, 6 marzo 1984

Gruppo Quattro Cantoni
LE TRE SORELLE, di Rino Sudano da *Le tre sorelle* di Anton Čechov
Regia: Rino Sudano
Attori: Pinuccia Bassino, Anna D'Offizi, Monica Perozzi
Roma, Teatro Politecnico, aprile 1984

Gruppo Quattro Cantoni
W.C., di Rino Sudano da *W.C.* di Georges Bataille
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano
Assemini (CA), Club Teatro, 30 novembre 1984

Gruppo Quattro Cantoni
PER INDICARE IL LUOGO DELL'ABBANDONO, di Rino Sudano da *Per indicare il luogo dell'abbandono* di Martin Heidegger
Regia: Rino Sudano
Attori: Rino Sudano
Assemini (CA), Club Teatro, dicembre 1984

Gruppo Quattro Cantoni

LA VOCE DI DON GIOVANNI, di Rino Sudano da Wolfgang Amadeus Mozart, Molière, Sören Kierkegaard

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano

Cagliari, Teatro dell'Arco, 29 marzo 1985

Il crogiuolo

WOYZECK, di Georg Büchner

Regia: Rino Sudano

Scene e costumi: Bruno Meloni

Attori: Senio Dattena, Mario Faticoni, Stefano Loi, Mario Milia, Enrico Pau, Alberto sanna, Cecilia Sechi, Donatella Sechi

Cagliari, Teatro dell'Arco, 8 ottobre 1985

Gruppo Quattro Cantoni

LE SEDIE, di Eugene Ionesco

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano

Cagliari, Teatro dell'Arco, 21 ottobre 1985

Gruppo Quattro Cantoni

POUND, di Rino Sudano dai *Canti pisani* di Ezra Pound

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano

Violino: Cristina Carta

Cagliari, Teatro dell'Arco, 14 novembre 1985

Gruppo Quattro Cantoni

AMLETO, di Rino Sudano da *Amleto* di William Shakespeare

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano

Roma, Teatro Abaco, 11 marzo 1986

Gruppo Quattro Cantoni

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano

Cagliari, Teatro dell'Arco, 9 dicembre 1986

Gruppo Quattro Cantoni

SURPLACE, di Rino Sudano da *L'esperienza interiore, Il morto, Su Nietzsche* di Georges Bataille

Regia: Rino Sudano

Attori: Anna D'Offizi, Monica Perozzi, Rino Sudano
Cagliari, Teatro dell'Arco, 16 dicembre 1986

Il crogiuolo
GIROTONDO, di Arthur Schnitzler
Regia: Rino Sudano
Scene e costumi: Bruno Meloni
Attori: Senio Dattena, Mario Faticoni, Cecilia Sechi, Simonetta Soro
Cagliari, Teatro dell'Arco, 25 gennaio 1987

Gruppo Quattro Cantoni
ANTIGONE, di Sofocle
Regia: Rino Sudano
Attori: Senio Dattena, Anna D'Offizi, Bruno Meloni, Mario Milia, Monica Perozzi, Cecilia Sechi, Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 20 ottobre 1987

Gruppo Quattro Cantoni
IL PELLICANO, di August Strindberg
Regia: Rino Sudano
Scene e costumi: Bruno Meloni
Attori: Anna D'Offizi, Enrico Pau, Monica Perozzi, Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 2 dicembre 1987

Gruppo Quattro Cantoni
PROMETEO INCATENATO, di Eschilo
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano, Alessandro Usai
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 26 aprile 1988

Gruppo Quattro Cantoni
SOLO, di Rino Sudano da *Compagnia* di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 6 dicembre 1988

Gruppo Quattro Cantoni
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Bruno Meloni, Monica Perozzi, Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 6 gennaio 1989

Gruppo Quattro Cantoni

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Anna D'Offizi, Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 10 gennaio 1989

Gruppo Quattro Cantoni
IL SOGNO DI UNA COSA, di Rino Sudano da *Lenin* di Vladimir
Majakowskij
Regia: Rino Sudano
Attori: Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 16 febbraio 1989

Gruppo Quattro Cantoni
CALDERÓN, di Pier Paolo Pasolini
Regia: Rino Sudano
Scene: Bruno Meloni
Attori: Rodolfo Ceschia, Fabrizio Dessì, Anna D'Offizi, Donatella Meazza,
Monica Perozzi, Roberto Portas, Silvana Sedda, Simonetta Soro, Rino
Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 28 marzo 1989

Gruppo Quattro Cantoni
EDIPO, di Seneca
Regia: Rino Sudano
Scene e costumi: Marco Nateri
Luci: Sabrina Santoni
Tromba: Piero Bancher
Attori: Senio Dattena, Anna D'Offizi, Simonetta Soro, Rino Sudano, Elio
Turno Arthemalle
Cagliari, Piccolo Auditorium, 8 maggio 1990

Gruppo Quattro Cantoni
TESTO E CONTESTO, di Rino Sudano da *Finnegans wake* di James Joyce
Regia: Rino Sudano
Attori: Senio Dattena, Anna D'Offizi, Simonetta Soro, Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 26 giugno 1990

Gruppo Quattro Cantoni
RE-CITA IL, di e con Rino Sudano
Chieri (TO), Festival Internazionale del Nuovo Teatro, 21 luglio 1990

Gruppo Quattro Cantoni
TRERECITE, di e con Rino Sudano

Torino, Cabaret Voltaire, 12 marzo 1991

Gli ultimi anni (1992 - 2003)

NOTE DI NOTTE, di e con Rino Sudano
Torino, Facoltà di Lettere, primavera 1994

UN PROLOGO, MONOLOGHI, DIALOGHI, UN EPILOGO, di e con Rino Sudano
Quartu S. Elena (CA), Casa Cinius, 20 ottobre 1994

LA VOLPE E L'UVA (MONOLOGO ESTERIORE), di e con Rino Sudano
Cagliari, Palazzo d'Inverno, 22 ottobre 1994

Compagnia I Nuovi
WOYZECK, di Georg Büchner
Regia: Rino Sudano
Attori: Adriano Atzori, Raffaele Corti, Luisa Errico, Isabella Pusceddu, Elio Turno Arthemalle, Andrea Zucca, Monica Zuncheddu

Compagnia I Nuovi
AMLETO, di William Shakespeare
Regia: Rino Sudano
Attori: Fabio Acca, Paolo Angioni, Carla Caboni, Raffaele Corti, Francesco Gallus, Silvio Marinelli, Fausto Siddi, Aurora Simeone, Monica Spanu, Rino Sudano, Elio Turno Arthemalle, Andrea Zucca, Monica Zuncheddu
Quartu S. Elena (CA), Auditorium S. Antonio, 9 marzo 1996

IN-CROCI, di e con Rino Sudano
Quartu S. Elena (CA), Sala conferenze, 15 aprile 1996

Compagnia I Nuovi
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett
Regia: Rino Sudano
Attori: Paolo Angioni, Raffaele Corti, Rino Sudano, Monica Zuncheddu

RECITA DEL RIGORE, di e con Rino Sudano
Torino, Unione Culturale, 1 marzo 1997

CIÒ CHE MI HA NUTRITO, di e con Rino Sudano
Torino, Unione Culturale, 30 novembre 1997

Riverrun

CAVALLERIA RUSTICANA, di Giovanni Verga

Regia: Rino Sudano

Attori: Laura Fortuna, Sonia Murgia, Carla Orrù, Vanessa Podda, Monica Serra, Fausto Siddi, Elio Turno Arthemalle, Lorena Tuveri, Andrea Zucca, Monica Zuncheddu

Cagliari, Piccolo Auditorium, 9 settembre 2001

Riverrun

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett

Regia: Rino Sudano

Attori: Elio Turno Arthenalle, Monica Zuncheddu

Cagliari, Teatro dell'Arco, 12 gennaio 2001

ADESSO NON C'È PIÙ, di e con Rino Sudano

Cagliari, Riverrun Teatro, 19 dicembre 2001

SEPPELLIMENTI E DISSEPPELLIMENTI, di e con Rino Sudano

Torino, Teatro Rossini, 5 dicembre 2002

Riverrun

TRACCE SHAKESPEARIANE, da *Otello*, *Macbeth*, *Romeo e Giulietta* e *Amleto* di William Shakespeare

Regia: Rino Sudano

Attori: Elio Turno Arthemalle, Monica Zuncheddu, e gli allievi Alice Congiu, Valentina Fadda, Giulia Marini, Emanuele Masillo, Giovanni Meloni, Felice Montervino, Morena Moro, Carla Orrù, Alessandro Pani

Cagliari, Riverrun Teatro, 27 settembre 2002

Riverrun

PENTESILEA, di Heinrich von Kleist

Regia: Rino Sudano

Attori: Laura Fortuna, Giulia Marini, Morena Moro, Vanessa Podda, Angelo Trofa, Monica Serra, Lorena Tuveri, Elio Turno Arthemalle.

Cagliari, Riverrun Teatro, 1 maggio 2003

ASSENZA, OVVERO LE BANANE DELLA NORVEGIA, di Rino Sudano

Regia: Rino Sudano

Attori: Elio Turno Arthemalle

Voce registrata: Rino Sudano

Cagliari, Riverrun Teatro, dicembre 2003

Rino Sudano

Una testimonianza sull'avanguardia Intervista di Fabio Acca*

Quale significato dai alla parola "gruppo" e quale valore ha avuto questa parola nell'esperienza con Quartucci?

Posso dire che valore aveva *per me* questa parola. Il gruppo infatti si sciolse anche perché non tutti erano d'accordo su cosa questa parola dovesse significare.

Non significava soltanto raccogliere le idee sul teatro di alcuni giovani attori, benché fossero diverse e si volessero sperimentare al di fuori del teatro ufficiale. Quindi, essendo io già allora un marxista, la parola "gruppo" significava per me porre un'attenzione sui problemi estetici nella misura in cui le mutazioni formali incidono anche sui rapporti col sociale, innanzitutto rivolgendosi a un pubblico che non fosse quello schierato e imbardato dei teatri ufficiali.

Inoltre, volevamo farla finita con lo *star system*, già allora presente, che non corrisponde mai a dei valori reali. Infine, volevamo essere un esempio e dimostrare come fosse possibile gestire autonomamente un fatto artistico senza bisogno di una istituzionalizzazione.

A quel tempo, in Italia, la parola "gruppo" riferita al teatro sostanzialmente non esisteva e indicava un'idea rivoluzionaria. Se oggi la sperimentazione è permessa, quando non addirittura incoraggiata, allora non si pensava che il teatro fosse un luogo da percorrere come un cammino di vita.

Da quali istanze siete partiti con il vostro lavoro teatrale?

Come ho sempre detto, siamo partiti sapendo benissimo che cosa *non* dovevamo fare. Volevamo porre fine al teatro di verosimiglianza, o realistico. Ciò significava, di conseguenza, la fine della trama, dell'intreccio, di una ricezione del teatro - e in questo eravamo ancora brechtiani - come fatto evasivo. Piuttosto, concepivamo il teatro come un'esperienza conoscitiva, che in me diventava addirittura educativa.

Un altro aspetto importante era la volontà di chiarire meglio il rapporto dell'attore con le due categorie fondamentali che lo riguardano, lo spazio e

* Trascrizione dalla registrazione di una intervista a Rino Sudano, a cura di Fabio Acca, avvenuta a Bologna il 24 maggio 1997. Testo inedito.

il tempo. Come punti di riferimento avevamo l'avanguardia sovietica, il teatro di Mejerchol'd e Vachtangov, ma anche Keaton e Artaud.

Avendo ben presente cosa non dovevamo fare, ci trovammo davanti a uno spazio vuoto, che abbiamo colmato con il nostro primo spettacolo, *Me e me*. Un lavoro pieno di questi impulsi, sebbene non avessimo ancora una linea di lavoro precisa, che si è invece chiarita, secondo me, quando per la prima volta abbiamo affrontato Beckett.

Che ruolo aveva Quartucci all'interno del gruppo?

Il gruppo, all'inizio, si era costituito grazie all'incontro tra me, Leo de Berardinis, Anna D'Offizi e Maria Grazia Grassini, transfughi dal Centro Teatrale Universitario di Roma. Dopo questa esperienza formativa per noi importante, avevamo il desiderio di fare qualcosa insieme. Il caso volle che una sera andassimo al Teatro Goldoni di Roma, ad assistere a uno spettacolo allucinato che però ci convinse, *Le sedie*, di Ionesco, con Claudio Remondi e la regia di Carlo Quartucci. Così, insieme anche a Claudio e Carlo, siamo approdati a *Me e me*, avendo però già chiaro tra di noi che si trattava di un discorso di gruppo. Certo, nella preparazione degli spettacoli era necessario che ci fosse qualcuno che guardasse il lavoro dalla platea, però senza esercitare il ruolo del regista come veniva inteso fino ad allora, cioè il demiurgo tra l'attore e il testo. Carlo guardava il movimento in scena dei corpi e delle voci, cercando di dare loro un ritmo, come fossero strumenti che suonavano per conto proprio. Dava uno spazio, un tempo, una direzione, che poi veniva confrontata con noi. Era come una partita di tennis: uno lanciava la palla e l'altro rispondeva.

Quindi si può parlare di un lavoro collettivo?

Con Carlo ho discusso recentemente di questo. Anche se allora non ne eravamo pienamente coscienti, tutto ciò è possibile in teatro se i componenti di un gruppo non ne parlano tra di loro prima: si va in scena e si comincia. Semmai si discute dopo, perché ricercare significa sorprendersi.

Il "teatro di ricerca" - termine che aborro, ma che comunque preferisco ad "avanguardia" e a "sperimentazione" - è possibile quando si è in cerca di qualcosa e ti sorprendi nel trovarla. La sorpresa va poi spiegata con parole che nascono dalla medesima sorpresa. Questo è possibile solo se ci sono attori e registi della specie di Carlo, perché Quartucci è anche un attore; così come io stesso e Leo siamo attori, ma anche registi. Fare gruppo significava anche questo, la negazione di figure gerarchizzate: la metafora della gerarchizzazione del lavoro era data anche all'interno delle produzioni artistiche, che volevamo fossero più unitarie. L'attore era, per noi, il centro, il motore di tutto; intorno all'attore si creava la scenografia, la

musica, tutto. Non potevamo pensare, come nel teatro ufficiale di allora, che gli attori provassero da una parte mentre un regista imponeva un'altra idea. Sarebbe stata una catena di montaggio, un atteggiamento più vicino al cinema, che è un'industria. Se il teatro è ancora un'arte, non va assolutamente bene.

Questa idea di gruppo prevedeva anche una forte coesione, tra i suoi membri, da un punto di vista politico?

Adesso, a distanza di tempo, devo dirti di no. Mi ero accorto, già da allora, d'essere la mente politica del gruppo. Carlo ha imparato il marxismo da me; Leo non è che non lo conoscesse, ma è sempre stato abbastanza tiepido in proposito. Però, diciamo che in quegli anni si trattava di sfumature facilmente conciliabili. Quando poi esplosero altri problemi, che ci parvero insuperabili benché in realtà fossero appianabili, questo fatto divenne fondamentale.

Qual era il clima culturale durante gli anni romani del C.U.T.?

Fu un periodo particolare, che non può avere spiegazioni. Dare spiegazioni di carattere storico non sarebbe sufficiente, né lo sarebbe risolvere dicendo "era l'aria che tirava in quel momento". Fu semmai la convergenza in un unico punto di diversi fattori.

Quando mi iscrissi al C.U.T., nel 1960, avevo 19 anni. Eravamo un gruppo di giovani che volevano recitare, una mescolanza di persone incerte: alcune lo facevano per puro divertimento, altre invece, che si erano rifiutate di andare all'Accademia d'Arte Drammatica, guardavano più lontano e pensavano di farne il proprio lavoro. E meno male, perché altrimenti la cosiddetta avanguardia teatrale italiana non sarebbe mai nata!

Il C.U.T. è stato un grande crogiolo. Per due anni e mezzo avemmo a disposizione un teatro. Eravamo divisi in gruppi di lavoro, c'era chi voleva fare il regista e chi l'attore. Da lì provengono anche Calenda, Proietti, Schirinzi, Barra, Gazzolo, Silvana De Santis e Anna Mazzamauro. Già all'interno del C.U.T. si capiva chi sarebbe passato al teatro ufficiale, chi avrebbe continuato e chi no. Furono due anni molto importanti, durante i quali gestimmo il teatro in maniera praticamente autonoma. Avevamo estromesso il regista, Guido Mazzella, messo lì non so da chi. Decidevamo noi. Dal 1960 e fino a maggio del 1961, al termine dell'anno universitario, attraversammo tutto il teatro moderno e contemporaneo: l'esistenzialismo, l'espressionismo tedesco, il teatro americano, il teatro dell'assurdo, ecc. Cicli, lezioni e letture interpretative, insieme ad altre iniziative di poesia.

Fu una scuola importante, che ci permise grandi scoperte. Poi, saltuariamente, venivano gratuitamente a insegnare figure come Salerno o Sbragia, perché gli piaceva. C'era anche un insegnante di dizione.

Insomma, era congegnato come una scuola di recitazione, fondata sostanzialmente sul recitare quotidiano, con dei registi in erba.

Furono, per il teatro italiano, anni decisivi, in cui nasceva quella che poi in seguito sarebbe stata definita la "scrittura scenica". Che tipo di attore eri? Si può parlare di attore-autore?

Prima ho detto che l'attore è il teatro, non c'è da aggiungere altro. Se uno si definisce attore, significa che assume su di sé tutte le funzioni del teatro: è scenografo, datore di luci, macchinista, tutto. È il corpo del teatro. La parola "autore", in teatro, è una sovrapposizione che noi abbiamo cercato di eliminare. È vero che esistono i testi scritti, sappiamo anche benissimo che Eschilo scriveva, ma sappiamo altrettanto bene che Eschilo metteva in scena le proprie opere, come tutti i grandi artisti di teatro. Lo stesso facevano Shakespeare e Molière. Il fatto che scrivessero dei testi non era primario rispetto alla loro messa in scena. Probabilmente pure recitavano e facevano quella che in seguito sarebbe stata chiamata "regia". Il testo era funzionale a quell'altra cosa, fatta di carne e corpi in movimento. Il testo scritto è un vezzo consolidatosi molto più tardi.

Potresti raccontare il vostro primo spettacolo Me e me?

Certe cose nascono in virtù di particolari atmosfere. Il gruppo - appunto formato da me, Leo, Carlo, Anna, Maria Grazia e Sabina De Guida - si chiamava "Teatro Gruppo della Ripresa". Cominciammo con delle proposte, non avevamo ancora scelto un testo. Infatti *Me e me* nacque dal fatto che non avevamo ancora individuato un testo che corrispondesse a ciò che pensavamo di dover essere e dover fare. L'incontro con Beckett avvenne dopo.

Anche se in Me e me c'era già un frammento di Beckett.

Sì, d'accordo. Devo aggiungere che Carlo aveva già incontrato Beckett prima di noi, mettendo in scena *Aspettando Godot*, anche se, secondo me, l'aveva abbastanza frainteso. Carlo era interessato a Beckett perché in quel periodo era fissato con le comiche di Keaton. Aveva sentito un'affinità tra Beckett e Keaton e gli interessava il movimento dell'attore nello spazio beckettiano. Ma l'interesse di Carlo si limitava a questo.

Noi avevamo un'esigenza di corporeità. Ora, questa parola può generare molti equivoci e tranelli, perché ormai è stata abusata. La nostra esigenza di corporeità nasceva dalla decisione di non accettare più un teatro in cui si lavora intorno alla figura retorica del "personaggio"; dal disinteresse per il realismo o la verosimiglianza. Noi dicevamo che bisognava smetterla di fare finta di non recitare, che piuttosto bisognava far vedere che si stava

recitando. In quel periodo ero un brechtiano di ferro e prendevo alla lettera il discorso di Brecht sulla necessità di sottolineare in modo preciso la finzione. I suoi testi non ci piacevano, ma le sue teorie sì. Allora giocavamo con la voce e con il corpo. In *Me e me* cominciammo a fare questo e non so dire perché fosse venuta fuori una miscellanea relativamente strana come quella.

Cosa accomunava questi testi nel vostro corpo?

Ecco, questo è importante. Il minimo comune denominatore era *L'atto senza parole* di Beckett fatto da Carlo, in cui erano presenti solo corporeità e fisicità. Però ci interessava anche la voce. Quindi abbiamo radunato intorno a Beckett degli autori che, sebbene fossero distantissimi l'uno dall'altro su un piano storico, formale e filologico, avevano in comune l'idea di un teatro - adesso dico questa parola, ma allora non ne ero cosciente - "bidimensionale".

Questa idea era spinta da Carlo. Infatti, non dobbiamo dimenticare che Carlo proviene da una famiglia di attori girovaghi siciliani, da un teatro che ha la sua radice nel teatro dei pupi. Carlo era un attore-pupo e questa era la sua grande forza. Perché il pupo siciliano e la marionetta in generale - mi riferisco alla marionetta kleistiana, non alla super-marionetta di Craig, che è un grosso equivoco - alludono al fatto che l'attore è un cadavere in scena, è un morto, è un "corpo senza orifizi". E per questo è anche una marionetta. Però ha un centro.

Non sono discorsi sciamanici e neanche vogliono essere scientifici: sono discorsi che, azzardando un po', io definisco filosofici. La filosofia è l'unica branca del sapere umano che possa far comprendere meglio il discorso teatrale, anche se se ne è occupata in modo piuttosto tangenziale. Perché nella filosofia è centrale e ancora irrisolto - e qui sono costretto a fare una breve digressione - il problema della voce. Da tempo memorabile la filosofia - Heidegger lo dice a chiare note, infatti la sua è una filosofia del linguaggio - sa che per dire qualcosa deve *dirsi*, o per dirsi deve *dire*. Il "gramma", la scrittura, da un certo momento in poi nella storia dell'Occidente, elimina la voce. In realtà i pre-socratici - e forse anche chi è venuto prima, dal momento che se ci sono rimasti dei frammenti scritti significa che anche essi hanno in qualche misura trasgredito - lasciano intendere che in principio il pensiero era una cosa sola: era filosofia, teatro, poesia insieme. Ce lo dice Omero, e questo pensiero veniva detto, era il pensiero della voce, o la voce del pensiero. Questo è l'attore, o meglio, questo è ciò che dovrebbe essere. Dopodiché cominciarono le specializzazioni, ma la filosofia non ci ha ancora dato ragione della voce. Ne parla Hegel, ma cade miseramente; ne parlano altri filosofi, ma è l'ultimo dei problemi. Ci provò anche Nietzsche. In realtà, il problema

dell'oralità non riguarda unicamente l'oralità. L'oralità è tutto, è pensiero e poesia insieme.

Parli dunque di una cultura che si organizza attorno all'oralità?

Che è una. Non si può che organizzare intorno all'oralità, perché questa precede la scrittura. La scrittura è la cancellazione dell'oralità, cioè il "gramma" distrugge la "phonè". Il problema dell'indicibile nasce perché si è dimenticata la voce, che è qualcosa di molto profondo. La voce è il corpo e il corpo umano non è altro che la voce. Mentre il corpo animale non è la voce, è semmai l'urlo, il grido, il suono, ma non la voce. Hegel ci arriva molto vicino, quando afferma che l'animale si avvicina alla voce umana una volta soltanto nel corso della sua vita, quando lancia l'ultimo grido prima di morire. In quel momento è voce. L'uomo non produce latrati, grugniti o le varie articolazioni sonore dell'animale, ma ha semplicemente la voce, perché conosce la morte.

Rispetto a questo discorso sulla voce e sull'oralità, come fu il vostro incontro con la drammaturgia di Beckett nel 1965?

Incontrammo pienamente Beckett dopo *Me e me* e la prima tappa fu *Finale di partita*. Durante la nostra lettura di Beckett ci rendemmo conto che ciò che contava era "dire" Beckett. Dopo *Me e me* non usammo più la parola "recitare", se non come fatto puramente convenzionale, bensì "dire". Questo si ricollega al discorso sull'oralità. "Dire" è un'altra cosa, perché col dire si elimina ogni riferimento al personaggio. Capimmo coi nostri corpi che Beckett era un autore che bisognava "dire" e non recitare. Se si recita Beckett - errore che ha commesso, e continua a commettere, chiunque si avventuri nella sua opera - è come scivolare sugli specchi, non si approda assolutamente a nulla. Beckett va "detto". E il "dire" comporta una scansione, che Beckett stesso suggerisce, nello spazio-tempo del dire-mentre-dici; quindi un atteggiamento del corpo inteso come corpo-voce, come voce-pensiero, che non è - si badi bene - una tecnica, ma un pensiero. Questo lo ribadisco fortemente.

E qui apro un'altra breve parentesi. All'inizio degli anni Sessanta è cominciato in teatro l'equivoco sul corpo, che non solo ha ribadito la differenza tra corpo e psiche, ma l'ha addirittura aumentata. Hanno detto che il corpo era il "corpo" e che questo "corpo" andava "mosso". Prima hanno teorizzato e poi hanno inventato una tecnica che corrispondesse alla teoria. Parlo in particolare di Grotowski e del Living Theatre. Ancora oggi sostiamo su questo equivoco.

Questo discorso potrebbe andare bene per gli *yogi* indiani, e lo dico senza ironia. Per loro va benissimo, perché nella loro cultura il corpo si muove in funzione di un pensiero, non di una teoria. Cioè, il loro corpo è pensiero e il

pensiero è il loro corpo. Non fanno gli attori, ed è metaforicamente ciò che voglio dire e l'attore deve fare. Poiché è un mistico, lo *yogi* deve sviluppare - e di conseguenza ha sviluppato - una tecnica. L'attore, invece, non è un mistico, non ha bisogno di tecniche, deve solo pensare bene, che non significa sviluppare un pensiero giusto o sbagliato, la verità o la menzogna, cose che, tuttavia, contano. Pensare bene significa, per un attore, soprattutto posizionare il proprio corpo in modo che dica ciò che deve dire nel tempo e nello spazio giusti, in un tutt'uno col movimento del corpo. Questo non è passibile di alcuna tecnica, si tratta semplicemente di avere questo tipo di coscienza, che si ha o non si ha.

Perciò - e in questo sono molto radicale - credo sia stato così anche per Leo e Carlo. In altre parole, quello che abbiamo fatto non si può trasmettere. Abbiamo detto delle cose e le abbiamo dette solo noi perché solo noi potevamo dirle. Questo dovrebbe essere anche il rapporto con i maestri del passato.

Riprendendo invece il discorso su Beckett, esistono testimonianze in cui Carlo mi accusa, seppur bonariamente, di essermi fermato a Beckett. Su un piano storiografico, nessuno può smentire che il Festival di Beckett abbia segnato, nell'estate del 1965, la reale ufficializzazione dell'avanguardia teatrale italiana. Carmelo Bene, pur avendo al tempo già realizzato spettacoli come *Pinocchio* e *Amleto*, fino al 1965 era per lo più considerato con molto disprezzo. Mario Ricci aveva già iniziato, ma era tenuto piuttosto a distanza. L'avanguardia teatrale italiana nacque lì, per tutta una serie di responsi e riconoscimenti. Fu un evento ricordato per tanti anni, tant'è vero che fino a sette, otto anni fa, i giornalisti, quando parlavano di me, lo ricordavano sempre. L'eco è durato fino a oggi, anche perché sta scritto su quasi tutti i libri di storia del teatro italiano degli anni Sessanta. Ma il punto più importante va individuato nella causa che decretò la rottura del gruppo. Ne uscii con le ossa rotte...

Ritengo che ci fu da parte nostra un errore di fondo, quello di aver avuto troppa fretta. Eravamo giovani e dovevamo cogliere tutte le occasioni. Così però si commettono errori micidiali. Inoltre, il mio è stato l'unico percorso - dimostrato dalla storia, o dalla cronaca - che si è portato dietro con sé Beckett fino alla fine, pur facendo anche tante altre cose. Continuavo a dire che non si trattava tanto di una fissazione su un autore, quanto il fatto che Beckett ci aveva permesso di scoprire quel modo di fare teatro, quel modo di essere in teatro. Avremmo dovuto approfondirlo e ampliarlo, piuttosto che buttarci su un versante come quello di *Zip* o *La fantesca*, che furono assolutamente dei passi indietro, esperienze già attraversate con Beckett. Se il gruppo avesse portato Beckett alle sue estreme conseguenze, il discorso iniziato allora sarebbe arrivato dove sono io oggi.

È questo che fa la differenza tra il mio percorso e quello dei miei ex compagni. Non si può pensare a una rivalutazione di Prima Porta se non si

tiene conto di tutto questo, del fatto che quell'obiettivo non venne perseguito. Ognuno prese strade diverse, pur tenendo Beckett come componente fondante per una serie di altre esperienze. Per esempio, quando facevamo Beckett usavamo la voce in modo particolare: un modo che in seguito ho rinnegato abbastanza velocemente, perché avevo capito che, anche se non era facile, corrispondeva a un modo di lavorare su Beckett tutto esteriore. Non avevamo spaccato la voce in fonemi, anche se giocavamo molto sulla foneticità della parola, piuttosto che sul suo senso. Questa fu la grande scoperta superficiale. In realtà la vera scoperta fu un'altra, ovvero il corpo dell'attore, che quando abita lo spazio sacro della scena può fare tutto e il contrario di tutto, purché lo faccia nel tempo e nello spazio "giusti", cioè atteggiando il proprio corpo in presenza di una terribile coscienza di sé. Questa è stata la grande scoperta di Beckett e avremmo dovuto continuare per questa strada, piuttosto che farci prendere dal corpo secondo quanto proponeva Grotowski o il Living. Farci sorprendere dal corpo.

Sempre nel 1965 incontrate anche il Gruppo 63. Ci fu una continuità di lavoro tra questa esperienza, il lavoro su Beckett e l'esperienza successiva di Zip?

No, assolutamente. Va detto una volta per tutte, senza nascondersi dietro un dito. Purtroppo il teatro - come va sempre ribadito - ha bisogno di spese. Non mi bastano un foglio e una matita, una tela e un pennello. Il nostro era un discorso di sfida a questa costrizione economica del fare teatro, a questo continuo condizionamento. Una sfida, per certi versi, vinta in pieno. Allora non esistevano sovvenzioni, non c'era assolutamente niente per gruppi del nostro genere. Tutti i gruppi comunali, assessoriali che oggi vivono, vivacchiano e starnazzano, dovrebbero continuamente ringraziarci, ricordarci nelle loro preghiere, perché noi abbiamo aperto la strada verso un sostegno economico, creando un caso. Ma per fare questo, per tre, quattro anni, non abbiamo visto un soldo. Maledetti noi che abbiamo fatto questo! Perché non ci sarebbe il letamaio che oggi esiste in giro.

Comunque, durante il Festival di Prima Porta venimmo a sapere da Carlo che, durante le prove di *Finale di partita*, si erano avvicinati a noi alcuni membri del Gruppo 63, tra cui Filippini e Sanguineti. Ci chiesero di mettere in scena tre testi, tre loro atti unici, per un festival del loro gruppo che si sarebbe tenuto a settembre a Palermo e che comprendeva anche una sezione dedicata al teatro. Li mettemmo in scena per ragioni esclusivamente economiche. In quel periodo provavamo *Finale di partita*, *Zip* e i testi del Gruppo 63. Immaginati quanto ci importava di quei testi! Per soli due giorni ci avrebbero dato cinque milioni, ed allora erano tanti.

Quindi non ci fu alcuna affinità tra il vostro lavoro e quello del Gruppo 63?

Erano delle cose orrende, mostruose, come tutto ciò che ha scritto il Gruppo 63. Fu una questione di soldi, punto e basta. Infatti li facemmo malissimo, ma non meritavano altro. Arbasino si arrabbiò molto, scambiando capra per cavoli, come fa sempre. Scrisse una critica inviperita nei nostri confronti - perché, come tutti i letterati italiani, disprezza gli attori - affermando che quei testi erano diventati pessimi.

Zip, invece, fu molto diverso, lo prendemmo molto più sul serio. Però non ci fu alcuna continuità. Nei testi del Gruppo 63 applicammo dei movimenti scoperti con Beckett ma senza alcuna pertinenza. Se devo essere onesto, in quei testi faccio una sola eccezione. Sanguineti ha scritto un buon testo, il *Traumdeutung*, che ho recitato in radio con Laura Betti, e recitandolo mi sono accorto che non era male. *Furfanti* era salvabile, infatti dei tre era quello che ci piaceva maggiormente e in cui mettemmo più cuore. Gli altri che ci furono proposti erano mostruosi. Con *Zip* la faccenda fu molto più seria, soltanto che quel tentativo sostanzialmente non riuscì, anche a causa del poco tempo a disposizione.

Zip è un testo apertamente politico, diversamente da quelli di Beckett. Ci fu da parte vostra un tentativo di immergervi con maggiore consapevolezza nei fatti storici di allora?

A Venezia presentammo due o tre repliche, durante le quali successe di tutto. In fondo era quello che un po' volevamo. Da questo punto di vista si può dire che *Zip* sia riuscito. Era sostanzialmente la prima volta che lavoravamo in uno spazio teatrale classico, all'italiana, di un certo livello. Perciò, l'unica cosa intenzionalmente riuscita fu l'idea - non solo spaziale e scenografica, ma fondante il testo - di fruibilità dello spettacolo. Non doveva essere seguito solo frontalmente, ma in relazione a quanto si accendeva la fantasia del pubblico, che avrebbe dovuto girare attorno alla platea e venire appresso agli attori, altrimenti non si sarebbe capito niente. Lo facemmo appositamente per spaccare lo spazio all'italiana. Questo fu mirato e preciso.

Sempre a Venezia ci fu chi ci attaccò e chi ci difese. Quando cominciammo a girare in altre città - era una coproduzione tra il nostro gruppo, il Teatro Stabile di Genova e la Biennale di Venezia - andammo a Genova, Milano e Torino. A Genova ci fermammo quindici giorni, perché era inserito nel cartellone dello Stabile e lì sentimmo la necessità di aprire il dibattito dopo lo spettacolo. I dibattiti, naturalmente, li conducevo sempre io: programmaticamente dichiaravo - davanti all'equivoco generale di un testo non solo politico, ma addirittura comunista - che non si trattava affatto di un testo comunista, suscitando così le ire di Carlo e le perplessità degli studenti di sociologia di Trento. Sì, il testo parlava diffusamente del Vietnam, del capitalismo: c'erano due personaggi positivi, Lip e Lap, mentre *Zip* ero io, l'intellettuale indeciso, molto simile a me nella realtà.

Giuliano Scabia aveva visto tante volte il nostro *Finale di partita* e cercò di scrivere il testo rispetto a quanto aveva colto di ciascuno di noi, anche come persone, ma il punto non era questo.

Quindi, era politico come poteva esserlo Jannacci! Era semmai *on the road*. I due personaggi principali fuggivano, prendevano delle grosse scarpe: ricordo soprattutto il finale, la fuga di Zip verso il paese della libertà. Andammo violentemente contro il capitalismo, contro il gas utilizzato dagli Americani in Vietnam per asfissiare i vietnamiti, ma il testo politicamente non era riuscito.

Da Brecht in poi - non parlo però delle sue teorie sul teatro, piuttosto del teatro di Piscator, per tornare anche alle avanguardie storiche - è stato considerato politico un teatro oratorio e declamante. Io invece avevo chiaro che questa modalità non identificava un teatro politico, era semmai una celebrazione per mettersi la coscienza a posto con il pubblico, soprattutto se quest'ultimo era comunista. Era felice nel credere di avere fatto la rivoluzione e poi usciva dal teatro. Quindi un atteggiamento perfettamente inutile, anzi dannoso.

Io allora, invece, cercavo di spiazzare continuamente l'osservazione, per fissarla su qualcosa di molto più politico. Nel caso di *Zip*, per esempio, il fatto che lo spettacolo fosse il primo in Italia, da un certo periodo, che spaccava in maniera scientifica lo spazio tradizionale del teatro. Questo era politico, in quel momento, non le parole. Ciò che rimproveravamo a Scabia era di non aver capito che il problema non riguardava ciò che dicevano i personaggi, ma la situazione nella quale erano immersi. Il "politico" del testo, che non fu approfondito, era proprio questo. Infatti, non ci trovavamo a nostro agio con quelle parole. Per fortuna avevo una parte abbastanza ambivalente, ma Leo, che doveva fare il personaggio positivo, era arrabbiatissimo, perché doveva dire delle parole impronunciabili.

L'equivoco del teatro politico è ancora tutto da chiarire. In Scabia c'era - e anche in noi - la volontà di fare teatro politico: abbiamo sempre pensato di farlo, anche quando lavoravamo su Beckett. *Zip* sarebbe dovuto essere più politico per i fatti formali di cui era portatore, perché avrebbe dovuto approfondire il discorso su Beckett e non per i contenuti del testo. Lì fu il fallimento di *Zip*. Noi mettemmo alcune traiettorie di lavoro in continuità con Beckett e infatti nacquero gli equivoci con Carlo. Avevamo scoperto qualcosa, perché bisognava abbandonarla? Avevamo scelto un autore che lavorava con la sensibilità di un attore, invece Scabia continuava a lavorare da autore, sovrapponendosi agli attori.

Credi dunque che, rispetto ai propositi originari, l'operazione con Scabia sia del tutto fallita?

Direi di sì. Non che sia stata una catastrofe: l'errore è stato quello di non aver approfondito il discorso iniziato con Beckett. L'abbiamo abbandonato

improvvisamente. Lo spettacolo non consisteva in un'invasione della platea. Avevamo fatto posizionare sul palco tre assi lunghissime che si addentravano fino al fondo della sala. Non c'era un unico punto di osservazione, se non quello dello spettatore che diventava corpo. Solo qualcuno lo capì.

Già queste cose che ho detto furono un piccolo passo in avanti rispetto a quanto avevamo appreso attraversando Beckett. Già allora ci interessava far sentire al pubblico che l'attore poteva concludere improvvisamente, che lo spettacolo era continuamente a rischio, perché noi ne decidevamo il tempo. In *Zip*, infatti, risultava eclatante quando durante lo spettacolo all'improvviso decidevamo di fermare l'azione. Anche durante le prove non sapevamo esattamente quando questo potesse succedere: ogni sera qualcuno degli attori prendeva l'iniziativa e fermava lo spettacolo. Ci sedevamo tutti sul bordo del palcoscenico, ognuno portava con sé un giornale e partivamo con un attacco violento contro l'informazione. Questo era politico!

Quale fu, in Zip, lo spazio dedicato all'improvvisazione?

Le prove furono tutte una grande improvvisazione, e questo fu un altro lato positivo di *Zip*. Però rimaneva il problema - e mi dispiace dire questo - della pesantezza del testo di Scabia. Durante la prova generale, Ivo Chiesa, direttore del Teatro Stabile di Genova, tentò di bloccare lo spettacolo per motivi falsamente politici. Secondo lui, sul piano formale, *Zip* era terrificante, così cercò un alibi politico per fermarlo. Noi invece decidemmo volutamente di andare in scena in quel modo. Allora si usava un termine, "forma aperta", per definire questo atteggiamento creativo.

Dovrei però fare un breve discorso sull'improvvisazione, che non è ciò che di solito si pensa possa essere, anche per il jazz. L'improvvisazione ha bisogno, prima di tutto, di un canovaccio molto consistente e sbaglia chi pensa sia fondata sul fatto che il nostro corpo sia libero di inventare qualunque cosa. Non è affatto vero, il nostro corpo è profondamente determinato e "preceduto" da qualcosa che rischia di diventare - se la ripeti - coazione a ripetere. Il guaio, in *Zip*, era che Scabia non sapeva scrivere canovacci, ma testi. Mi spiace, ma è così.

Cosa ha segnato la rottura del vostro gruppo?

Per quanto mi riguarda, il gruppo si sarebbe rotto mio malgrado, perché nel 1967 partii per il servizio militare. Fu un fatto contingente. Naturalmente non fu solo questo, ci furono delle frizioni fortissime a livello personale, che incisero molto. Ma ripensandoci oggi, credo che la verità non sia questa, perché si può stare insieme anche senza condividere le idee

sul teatro. In realtà, ad un certo punto ci rendemmo conto che si era rotto qualcosa di fondamentale. Ebbi la consapevolezza che tra di noi era venuta meno la fiducia, a tutti i livelli, che andò a sommarsi alle frizioni personali e a motivi contingenti opprimenti.

Quando tornammo a Genova, il Teatro Stabile ci fece nuovamente lo sgambetto, abbandonandoci a fine stagione nonostante avessimo due spettacoli in cartellone. Un'altra fregatura. Ma se fosse stato solo per questo, si sarebbe trattato di ricominciare da capo, ma non da zero, perché in Italia avevamo accumulato una discreta credibilità, nonostante il Ministero non fosse ancora nelle condizioni di elargire finanziamenti.

Ho parlato del mio servizio militare perché vorrei dare molta fiducia a me stesso. Quando sono partito, il gruppo non era ancora completamente deflagrato, anche se, con molta fatica, ognuno cercava di ricomporre qualcosa. Ancora ci si incontrava per fare progetti, sebbene dentro di noi sapessimo che probabilmente non sarebbero andati a termine. Chiudemmo la stagione con Genova nel maggio del 1966, con *La fantesca* di Della Porta. A quel punto si aprì un dibattito interno al gruppo e ognuno, tirando da parti diverse, cercò di ricomporre un insieme ormai quasi definitivamente sconquassato.

Inoltre - ma questo prendilo con beneficio di inventario, altrimenti sembra che io fossi il perno del gruppo, mentre oggettivamente non lo ero, o lo ero quanto potevano esserlo Leo e Carlo - forse il gruppo non si sarebbe sciolto se non ci fosse stata la mia costrizione ad andare via. Io ero il più tenace sul fatto che non dovessimo scioglierci, anche se apparentemente davvo degli impulsi disgreganti fortissimi. Inoltre, Leo e Maria Grazia si erano già lasciati e all'orizzonte compariva già la "sirena" Perla. Vedevo Leo già altrove. Carlo, invece, ebbe una figlia, e avendo il continuo problema della sopravvivenza fu costretto a non rifiutare alcuna occasione di lavoro. Per concludere, forse se non fossi dovuto partire per il militare avremmo trovato una soluzione.

Da un certo punto di vista politico radicale, potrebbe essere giudicata contraddittoria la vostra partecipazione a una produzione nell'ambito del teatro ufficiale?

Quei sette anni, riguardandoli oggi da lontano, mi sembrano quattordici. Furono così intensi e brucianti che valgono una vita. E forse fu anche questo il nostro limite. A quel tempo eravamo abbastanza integri, ma non integerrimi. Bisogna pensare a quanti anni avevamo, allora certe idee ci erano molto chiare, ma tante altre no. Non pongo questo come alibi, ma come un dato concreto.

Bisogna poi sempre partire dal fatto che quando fondammo il Teatro della Ripresa dichiarammo guerra al teatro ufficiale. Anzi, io ho dichiarato guerra alla società, ma questi sono fatti miei. Società - voglio sottolineare -

capitalista, anche se si tratta di una dichiarazione personale. Affinché una guerra si possa dichiarare - come nell'amore - è necessario essere in due: bisogna che l'avversario si scopra e si riconosca come tuo nemico. Rispetto alla generazione successiva alla nostra, avevamo un grande vantaggio, quello di poter andare "lì", cioè in posti lasciati ancora incustoditi. Erano rimasti tali perché nessuno credeva si potesse pensare di andare "lì", dove non c'erano economie, dove non c'era niente. Quando andammo "lì", l'avversario si scoprì subito e si mise sul piede di guerra. Perciò, quando il Teatro Stabile di Genova ci chiamò per la prima volta, eravamo dei nomadi, non si può parlare di compromesso. Fu Franco Enriquez a invitarci ai "Pomeriggi dei Quattro", dove portammo il nostro spettacolo. Le azioni di guerra vanno cominciate e il nemico affrontato. L'invito di Enriquez per noi significò andare a casa del nemico.

La guerra, dunque, venne dichiarata. Intuimmo benissimo che la richiesta di fondare un Teatro Studio all'interno dello Stabile di Genova rispondeva al tentativo di soffocarci, accerchiarci e farci dimenticare. Così, prigionieri in campo nemico, reagimmo portando comunque in scena lo spettacolo. Quelle che tu chiami "contraddizioni" furono perciò vere e proprie lotte. Potrei raccontarti le tante volte che creammo casino all'interno dello Stabile di Genova. Certo, quando Genova ci abbandonò definitivamente, facendoci credere che l'anno successivo avrebbe riaperto il Teatro Studio mentre a novembre ancora taceva, fummo costretti a pensare a "lì". E non era come oggi, in cui i "lì" sono tutti custoditi o protetti (in quanto custoditi). In carcere ti danno da mangiare e da dormire, ma nel deserto ti devi procurare il cibo da solo, altrimenti muori. Invece non morimmo, anzi, pensammo bene di realizzare il festival di Prima Porta, anche se al tempo fu un puro gesto di rabbia. Apparve come qualcosa di eclatante e fu una grande vittoria sul teatro ufficiale, ma fu necessario prepararlo con attenzione. Le guerre si fanno anche stringendo alleanze e poi tradendole, perché il problema del deserto rimane costante ed è necessario procurarsi almeno una polla d'acqua per bere, altrimenti diventa tutto inutile.

Le condizioni furono esattamente queste. Non c'erano né ministeri, né assessori, assolutamente nulla. Il contributo di duecentomila lire di cui alle volte ha parlato Carlo ci spettò in quanto compagnia formata, avendo pagato la SIAE e avendo fatto un certo numero di incassi. Non esistevano le sovvenzioni pubbliche così come è avvenuto a partire dai primi anni Settanta.

Quindi, eravamo in uno stato di guerra e Prima Porta fu una vittoria schiacciante. Infatti, il Teatro Stabile di Genova tornò sui propri passi. Eravamo pienamente coscienti di ciò che stavamo facendo. Ci furono lunghi dibattiti tra di noi prima di accettare la seconda proposta dello Stabile. Gli facemmo alzare al massimo il prezzo: non ci sarebbe più dovuto essere il Teatro Studio e avremmo dovuto avere due spettacoli in

abbonamento, in modo da poter ulteriormente penetrare tra le maglie del sistema ufficiale.

Oggi però devo dare ragione a Claudio Remondi, quando una sera propose di non accettare le offerte di Genova. Mi astenni, perché avevo un letto e un piatto di minestra assicurati, ma ero d'accordo con lui. Eravamo abbastanza forti e questo costituiva un motivo in più per farcela pagare ulteriormente.

Fu dunque sostanzialmente una guerra, fatta anche di queste cose. In quel momento avevamo accumulato una discreta forza grazie al Festival di Beckett. Venne molta gente, tuttavia quaranta repliche per un teatrino di circa 100 posti non furono sufficienti per soddisfare tutte le richieste. Eravamo a conoscenza del fatto che molte altre persone avrebbero avuto desiderio di vedere gli spettacoli. Il progetto mio e di Claudio - e degli altri se avessero potuto - prevedeva l'affitto di un teatro: avremmo ripreso i Beckett, poi avremmo aggiunto *Zip*. Infatti, la proposta di *Zip* venne fatta direttamente a noi dalla Biennale, Genova si aggiunse solo in un secondo momento, avremmo potuto produrlo per conto nostro. Però Genova garantì a tutti, per sei mesi, una paga abbastanza alta, così io e Claudio fummo in minoranza.

Potrebbe venire il dubbio che - oggettivamente - non ci sia stato molto eroismo. Questo sì, ma non sono in grado di dirlo, perché, diversamente dagli altri, non mi sarebbe costato niente rifiutare la proposta dello Stabile di Genova.

Cosa è rimasto di questa esperienza nel tuo lavoro teatrale successivo?

A livello etico niente, perché l'etico riguarda solo me. I miei colleghi, da questo punto di vista, sono un po' carenti.

Sicuramente ho preso qualcosa da Carlo, ma anche da Leo, come credo entrambi abbiano preso qualcosa da me. L'unica cosa che sento veramente mia è un teatro fortemente etico, mirato, "contro" qualcosa. Per me il termine "contro" ha un senso di radicalità, significa andare in profondità.

Carlo mi ha sicuramente accentuato il senso del ritmo. Poi aveva uno strano modo di muoversi, quasi - come ho detto - da pupo siciliano, un corpo che improvvisamente si accendeva di uno strano furore. Questo l'ho preso da lui, ma evidentemente già esisteva in me. Durante il lavoro, io e Leo lo guardavamo dimenarsi in platea ed era uno spettacolo veramente interessante. Faceva delle strane danze, non so spiegarti, faceva dei gesti, che io capivo! Infatti in scena io e Carlo stiamo benissimo, ci capiamo al volo.

Che significato dai alla parola "avanguardia"?

Nel campo dell'arte, la parola "avanguardia" compare per la prima volta con le avanguardie storiche. È un termine che evoca l'universo militare e a

quel tempo aveva ancora un senso, perché fu l'ultimo periodo in cui la parola, o il gesto, o ancora il segno pittorico avevano ancora una relazione con la realtà. E venne utilizzato proprio perché si sentiva che sarebbe stata l'ultima volta in cui potevano esistere delle avanguardie. In altre parole, fu l'ultima volta in cui si ebbe la consapevolezza che la metafora avrebbe potuto incidere sulla realtà. L'avanguardia - che secondo me sarebbe più giusto chiamare retroguardia - nacque per questo motivo.

Dico "retroguardia" perché le avanguardie storiche - e forse anche la neo-avanguardia - volevano conservare e non distruggere. Questa è una mia interpretazione personale, ma col tempo capisco sempre più profondamente che si tratta di una percezione giusta. Certi fatti scoppiano nel momento in cui la sensibilità di alcuni artisti prende coscienza che alcune cose sono l'ultima parola, che qualcosa sta definitivamente finendo, e questo atteggiamento fa esplodere una reazione che apparentemente sembra "avanguardia", ma che in realtà risponde al disperato tentativo di tenere in vita qualcosa che sta morendo. Perciò credo che il termine "avanguardia" sia costituzionalmente errato. Se aveva senso nell'epoca in cui esisteva ancora una possibilità di cambiamento, oggi è una parola vuota, appiccicata da retori fumosi, come quelli che si sono incontrati nel 1967 al Convegno di Ivrea per distruggerla definitivamente, ufficializzarla e affermare che le ostilità erano cessate.

Perciò l'avanguardia deve necessariamente fallire, in modo da confluire nel grande fiume della tradizione, che già al tempo non esisteva più. Il Convegno di Ivrea, in questo senso, è stato un gioco inutile: l'avanguardia doveva diventare un mercato, e il mercato venne chiamato "tradizione", maschera del mercato. Ma per entrare nel mercato bisognava innanzitutto etichettarla, da cui il nome "avanguardia"; bisognava affermarne il fallimento, perché le avanguardie storiche hanno fallito, da cui ne seguì che le neo-avanguardie non potevano che fallire. Era tutto previsto: bisognava che fallissero "apparentemente", andando in realtà ad alimentare il mercato, spandendosi in tanti rivoli. Il mercato inventa ogni giorno una nuova forma e l'avanguardia andava ad alimentare il mercato delle forme, ovvero le forme del mercato. Chi ha letto Debord sa cosa intendo, cioè alimentare il grande fiume della spettacolarizzazione delle merci o della mercificazione dello spettacolo. Il Convegno di Ivrea è stato questo.

Quando in seguito ripresi a fare teatro da solo, il mio atteggiamento mirava contro tutto ciò che era nato a Ivrea. Non ci fu una riflessione sul teatro, semmai una piccola vetrina, con tanto di richieste precise e aperture di mercato. Per di più con l'affiorare di personaggi che venivano dalle sezioni di partito: Fadini da Botteghe Oscure, Bartolucci dal Partito Socialista, Capriolo dalla Democrazia Cristiana. Insomma, schieramenti politici. La storia dell'avanguardia teatrale italiana andrebbe riscritta dicendo queste cose.

Che responsabilità ebbe il clima culturale del Sessantotto nei cambiamenti teatrali?

Il Sessantotto fu responsabile di non aver fatto più distinguere il teatro dalla vita, il vero dal falso. Diede inizio a questa operazione - evidentemente già in atto - celandosi dietro una maschera e portando a termine la spettacolarizzazione del sociale. Fu responsabile, su tutti i fronti, dell'introduzione del falso come categoria positiva.

Non parlo di persone singole o di momenti, quanto di ciò che fu essenzialmente il Sessantotto, cioè la messinscena di una rivoluzione, cosa fino ad allora mai verificatasi nella storia. La rivoluzione prevede anche la messinscena, ma dopo che per lungo tempo è scorso sangue tra le parti. Allora c'è bisogno di una consacrazione, quindi di una spettacolarizzazione di ciò che è avvenuto, perché si insedia qualcosa di nuovo. Nel nostro caso, invece, si è trattato proprio di una messinscena della rivoluzione. I ritmi del Sessantotto, che prendevo in giro tutte le sere al Teatro Gobetti di Torino quando al pomeriggio sentivo passare i manifestanti, erano di una "teatralità" - da quattro soldi - pura! Come diceva Debord, è il grande salto fatto dal capitalismo. Infatti, setto, otto mesi dopo le note contestazioni avvenute nella Facoltà di Architettura di Torino, le librerie Feltrinelli cominciarono a vendere moltissimo i costumi rivoluzionari: *gadgets*, magliette di Guevara, tutto il *kit* per il perfetto rivoluzionario. Perciò anche Feltrinelli è terribilmente responsabile di tutto questo. Nel microcosmo del teatro, occorre isolare questa cosa strana che si chiamava "avanguardia". Ciò che mi dispiace maggiormente constatare nell'animo dei miei ex compagni, non sono tanto gli errori, quanto l'acconsentire con piacere a tutto questo.

Rino Sudano

Materiali

ESSENZA / APPARENZA Appunti per un laboratorio*

CAPPELLO

L'attore etico invade le altre discipline con un metodo d'attore. È il punto di vista dell'attore che osserva il mondo partendo dalla propria disciplina.

Il teatro dell'attore etico si colloca nel *sentimento della scomparsa dell'attore*. Come può un attore, privato del proprio contesto (il teatro, i costumi, le luci, un orario dato, ecc.), apparire *come tale*? Come può un attore *essere tale nella sua essenza*? O non è un paradosso "apparire scomparendo"? L'atto di apparire scomparendo, questo *atto di negarsi come pura apparenza*, è ciò che per l'attore etico è "l'essenza dell'attore".

È molto importante fondare l'apparente scomparsa dell'attore sulla *necessità*, poiché solo quest'ultima dona all'atto di apparire scomparendo la sua tonalità emotiva, il suo tempo, la sua etica. Il pubblico, che per sua natura non può scomparire, anche se fisicamente può uscire dal luogo dove avviene l'atto, si fonda sulla libertà, proprio perché può andarsene.

È un grave fraintendimento credere che oggi si debba raddoppiare l'apparenza per raggiungere quel tempo, quell'atto, quel gesto, quel teatro scritto nel momento dell'apparire scomparendo. L'iper-finzione, erroneamente (forse astutamente) chiamata iper-realtà, non dà alcuna presunta vertigine o perdita di senso. Non più di quanto possa darne una testata contro un muro, scambiato per una finestra data per vera. La vertigine è, in questo caso, reale, e si perdono i sensi. Ma non *il senso*. Ciò che si ostina a non scomparire in un tempo di battito di ciglia mentre è sulla soglia del battito, non è più teatro. Esso solo realtà, o iper-realtà, o surrealtà. Cose ormai *troppo reali* per il teatro.

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano realizzato per il laboratorio su Pirandello "Essenza/Apparenza", rivolto agli studenti della Facoltà di Lettere e Magistero di Torino tra aprile e maggio del 1983. Testo inedito.

Finalmente, oggi possiamo sapere che la poesia e il teatro sono sempre stati lo stesso gesto. Soprattutto in teatro, che da sempre può usufruire di un sipario per far sentire la presenza del tempo e viceversa, cambiando il verbo "sentire" con il verbo "vedere".

L'attore non deve fare l'errore di mettersi in cerca di personaggio. Egli è prima. Egli è nel momento in cui, divenuto apparenza, scompare. Si è sempre riconosciuto al poeta il diritto di non poetare, senza per questo accusarlo della perdita del proprio statuto di poeta. Rimbaud ha portato questo paradosso all'estremo, fondando la propria poesia nel luogo e nel momento della sua negazione.

L'attore che scompare, non scompare realmente in quanto apparenza, ma si pietrifica in un segno che indica il luogo della sua scomparsa come momento della sua apparizione. Questo momento e questo luogo non devono essere *attuati*, o *attati*. Questo è il lavoro dell'attore, pena la ricaduta nella metafora.

La metafora è l'escamotage, la scappatoia più sicura del teatro orbato di personaggio. In mancanza di "personae" in cui, o dietro cui rinchiudersi, ci si nasconde dietro la metafora. Così, il teatro diviene un binario morto, dove non parte e non arriva niente. Dove l'apparire non scompare, ma si moltiplica, trasformando una impossibile necessità in una possibile libertà.

In regime di libertà, cioè in regime di apparenza, l'attore è come uno stupido contrabbasso: uno strumento. Può suonare tutto, ma di solito suona ciò che può.

Come fa uno strumento a suonarsi da solo?

Appena lo strumento in quanto tale, cioè l'attore in quanto apparenza, scompare, il sentimento della sua essenza (il sentimento dell'apparizione della propria scomparsa) risuona da solo in un gesto che abolisce l'attore in quanto puro strumento, ma lo conferma come strumento necessitato. Tale operazione farà allora sentire il tempo e lo spazio come strumenti puri di quel segno necessitato che l'attore è.

Ciò non avviene attraverso un incarnare, un far vedere. *Un atto che comprende la propria negazione si fa vedere nel sentire.*

VEDERE / SENTIRE

Il "vedere" e il "sentire" costituiscono i pilastri di un discorso sul teatro. Ma come un quadro si può sentire oltre che vedere, e la musica si può vedere oltre che sentire, in teatro il significato di questi due verbi si fa talmente

ambiguo che uno spettatore difficilmente riesce a distinguere ciò che ha visto da ciò che ha sentito. Se poi aggiungiamo il significato delle parole (in un "teatro tradizionale") pronunciate dagli attori, l'impressione generale che lo spettatore ricava è di aver assistito ad un racconto per immagini *detto* dalla voce dell'attore. Quella che in teatro si chiama "trama" e che di solito passa per contenuto.

La trama, appunto. Il termine stesso indica qualcosa che si deve vedere per la fabbricazione di un tessuto. In teatro, tutto è dato come trama, affinché la trama stessa faccia vedere altro da ciò che si intravede, e ciò che si vede fondi la propria verità su ciò che si intravede.

Dunque, *il teatro tradizionale è sempre rappresentazione*. L'attore deve invece essere colui che *di-mostra* la rappresentazione, nel momento in cui, eseguendola, ne fa una *presentazione*.

Lo spazio e il tempo che circondano l'attore "tradizionale" mentre è presente, illudono gli spettatori di vedere, tramite la trama, un significato in atto. Poiché anche nell'assenza di ciò che tradizionalmente viene chiamato trama (o intreccio), questo può ricostituirsi grazie a ciò che è presente in scena (l'attore, l'oggetto, lo scenario, le luci, la musica, ecc.), facendo del luogo del tempo presenti un tempo e un luogo *assenti*. Cioè, l'attore non sta nel *frat-tempo*, ma produce *del* frattempo, produce tempo metaforico.

Ciò costringe lo spettatore a dare a tutto un significato.

Il significato è il risultato della mortificazione dell'immediato. Mortificazione immediata ed instaurazione del mediato, o significato, o senso. Lo spettatore è costretto a vedere non quello che c'è - il tempo reale di una presenza, in cui anch'egli è. Lo spettatore è costretto a vedere solo il mezzo, che scambia per fine.

In teatro tutto significa perché il nulla viene mediato. Ma che tutto significhi implica anche che tutto il nostro corpo diventi un enorme occhio per cogliere senso ovunque. Anche la musica è subito spettacolo, in maniera più sottile e più ambigua del teatro. Tutto è diventato visione perché tutto ha subito un senso. Il mezzo ha sempre senso, in quanto mezzo. È il fine che ci è oscuro. O meglio, *la fine*.

La società occidentale, da Eschilo in poi, per troppo vedere è diventata essa stessa visione rappresentata o rappresentazione.

Il "sentire", non solo nel senso di "ascoltare", ma nel senso di *sentire il tempo* e non rappresentarlo, può essere riconquistato, paradossalmente, solo in teatro. Là dove il mezzo scompare mentre appare. Là dove il tempo

dello spazio della presenza dell'attore sono lasciati a consumarsi nel tempo e nello spazio della presenza dello spettatore.

Questo deve essere *attato* dall'attore etico. Da non confondersi con la performance, in cui l'attore è ridotto a cosa. In questo caso, la metafora è ancora più potente. La rappresentazione assume forma diversa, ma cresce di segno. In un luogo X e in un tempo X, oggetti e persone che si fingono nella stessa X metaforizzano molto di più.

Il tempo va consumato. Lo spazio percorso. Finché non rimanga più alcun resto di tempo e di spazio a significare qualcosa d'altro. Questo va fatto con il mezzo ridotto alla sua insignificanza di mezzo, e infine ricondotto al suo significato sconosciuto, un non-senso.

Questa è una pratica, non una tecnica. E che sia una pratica invisibile lo dimostra il fatto che non si vede, non si può vedere e quindi non è utile a produrre senso.

Dovrebbe essere chiaro che "sentire" si potrebbe coniugare al riflessivo "sentirsi". L'attore etico si sente mentre lo spettatore si sente. La comunicazione non avviene più attraverso una trama, o un mezzo valido per il palcoscenico e la platea contemporaneamente: in questo caso è il mezzo che viene esibito. Esso produce comunicazione. "Falsa", pensa l'attore mentre la produce; "falsa", pensa lo spettatore mentre la subisce. Il pensiero di stare in mezzo è comune a entrambi, ma entrambi lo accettano come ineluttabile. È la *convenzione*.

Il teatro del sentirsi, lasciando per un tempo prefissato l'attore nel proprio "si" e lo spettatore nel proprio "si", presenta un tempo vuoto, che è il luogo di smarrimento e di ferita, di tempo preoccupante e non occupante. Esso fa aumentare infinitamente la distanza tra attore spettatore, rivelando che la verità fondamentale, in teatro, è questa distanza tra attore spettatore, occultata dalla convenzione divenuta mezzo. Verità che, sentita autentica da ambedue le parti, può creare finalmente una comunicazione vera, fondata sull'isolamento reciproco.

Il teatro diventa, così, *luogo di essenza*, avendo consumato e superato il mezzo (o apparenza) e la realtà, il fuori che continua a credersi reale, sapendo di non esserlo più.

MEDIATO / IMMEDIATO

Il massacro compiuto dall'industria culturale intorno alla possibilità di instaurare un sentimento dei concetti di "mediato" e "immediato", che

corrisponda a verità, è pressoché totale. Ed è proprio quanto serve all'industria culturale per fondarsi e coprire di essa tutto il reale, facendoci dubitare persino di noi stessi.

Ciò che fonda l'industria culturale e che la rende immediatamente ideologica (nel senso marxiano di "falsa coscienza") è lo scambio, *continuo e premeditato*, tra il sentimento di questi due concetti. Essa fa passare il mediato per immediato, e viceversa. Essa bara.

L'atteggiamento che illustra la strategia del "non voler apparire come tale" è il "far finta di niente". Nietzsche diceva: «L'ultimo uomo ammicca». Heidegger parla di "inautenticità". Il far finta di niente, o fingere il niente, è un *fare finta*, cioè un fatto. Un fatto è sempre il risultato di una mediazione. Il far finta di niente e l'atteggiamento (notare la radice att-) che non mostra questa mediazione, bensì la occulta, la rimuove.

L'attore contemporaneo, senza eccezioni, ha questo atteggiamento. In sostanza, egli recita ancora *in maschera*, pur non portandola più. La maschera non nasconde il volto, come una volta limite e confine tra ciò che è mediazione e ciò che è immediatezza. La maschera invisibile dell'attore contemporaneo è una maschera che ricopre la coscienza del mediato mentre viene mediato, per far finta che il mediato sia niente, affinché esso appaia come immediato.

IL TEMPO IN PENTESILEA

Appunti per una filosofia dell'attore in Kleist presi da un attore*

L'orrore del *non-luogo* (il non saper dove stare) è ciò che l'attore deve *sentire immediatamente*. Il dire "sentire immediatamente" non significa, per un attore, una presunta naturalezza, un'improvvisazione "all'italiana". Sentire immediatamente significa creare (fingere) uno spazio tra il pensiero e il corpo, spazio invisibile allo spettatore, in cui in ogni attimo, cioè *immediatamente*, l'attore sta.

L'attore deve sentire immediatamente che il tempo *per dire* e il luogo *dove dire* non ci sono. Solo nel compiere questo movimento *bruciante* (attenzione, non irrazionale, ma *s-razionale*) la parola si distanzia perfettamente da chi la dice, esprimendo un *frat-tempo* come un baratro, un abisso in cui sempre si teme che Penthesilea o Achille precipitino. Per essere salvati da una nuova parola, che ricrea nuova distanza, o meglio *frat-tempi*, in cui si *in-scena*, non visto, quel *divenire immobile* attraverso cui il tempo non passa (uno dei privilegi del teatro è quello di non far passare il tempo, di non essere un *passa-tempo*).

Lo spazio tra la parola e chi la dice è quell'immediato sentire che è l'attore. Ciò permette di rendere esplicito il pensiero dialettico che è alla base del testo kleistiano, in netta opposizione alla dialettica hegeliana, in cui lo scontro tra l'oggetto (la parola) e il soggetto (l'attore) vengono superati in una sintesi: la storia (la trama), l'individuo (il personaggio), il significato (interpretazione).

Sentire il tempo significa per Kleist (come per Hölderlin e Trakl) *misurare la distanza* tra la parola e chi la dice o scrive. Distanza che non va mascherata (teatro come finzione, attore come funzione della finzione), ma immediatamente svelata (teatro come verità, attore come soggetto).

Tra la parola e chi la dice la distanza è infinita. Assoluta.

L'errore e l'orrore di Penthesilea (errore e orrore del "femminile") sta nel far coincidere lo strumento del dire col suo dire. Nessuna possibilità di incontro o di scontro tra la parola e il parlante. Solo possibilità di *confronto* e di misura della propria incomunicabilità (la metafora di questo pensiero è presa dall'opposizione delle coppie maschile-femminile, piacere-dolore, riso-pianto).

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano su *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, scritto tra ottobre e novembre del 1986 in occasione della sua partecipazione all'omonimo spettacolo della Zattera di Babele, con la regia di Carlo Quartucci (Roma, Teatro Olimpico, 8 novembre 1986). Testo inedito.

L'essenza del tragico moderno si esplicita nel fatto che questi poli dialettici precipitano senza sosta l'uno nell'altro, annullandosi a vicenda, essenza che (anche secondo Kleist e Hölderlin) risiede nell'essere l'uomo (inteso come contraddizione) nient'altro che «un segno che nulla indica».

Tradurre questa frase "poetica" di Hölderlin, tradurla in termini di *attanza* (lo specifico dell'attore), significa farsi carico di una serie di movimenti del pensiero dell'attore stesso, che non può più essere "interprete" (nella categoria degli "interpreti" hanno incluso tutti coloro che tendono ad esplicitare, nell'atto recitativo, la finzione dell'atto, il cui fine è la "bravura". Non che questa non sia indispensabile, ma è solo un punto di partenza, deve essere dato per scontato, ma sempre viene scambiato come punto di arrivo).

Il rifiuto della bravura significa il ripudio dell'in-scena del personaggio, affinché si senta l'*ob-scenità* del cadavere che rinasce in continuazione per morire in continuazione (la marionetta). Questo movimento del pensiero dell'attore, perennemente fisso nel proprio annientamento ora necessitato a *dire*, lascia appunto «un segno che nulla indica».

È indispensabile capire perché la traduzione in termini attoriali della frase di Hölderlin «un segno che nulla indica» abbia costretto a porre l'accento sul termine "nulla", rendendolo complemento oggetto.

Nel pensiero poetico-filosofico, la parola in sé permette di lasciare la frase nella sua ambiguità, cioè nella sua trasparente immobilità. *Segno* e *nulla* si equivalgono. In mezzo sta l'uomo, che definisce, auto-definendosi, il senso della parola "segno" e il senso della parola "nulla", tramite un gesto: l'indicare.

Nel pensiero di Hölderlin, il nulla non si *articola* (in termini marxiani), non si reifica. Nel "movimento" dell'attore si realizza la differenza tra il pensato e il detto, ciò che una volta si chiamava "gesto". La tragedia dell'attore tragico sta in questa necessità di realizzare il nulla.

Ciò che si chiama "segno" è l'impossibile coniugazione del dire con il fare.

SU BECKETT*

Amare la parola è una strada difficile. Amare la parola non in quanto strumento di comunicazione, ben inteso, ma come misura di uno spazio e di un tempo. Beckett è appunto questo.

Beckett non comunica niente. Beckett non vuole comunicare niente. Cioè non si esprime. È contro l'espressione.

D'altro canto è errato credere che non comunicando niente comunichi "il niente" o il nulla o l'assurdo. Significherebbe comunque attribuirgli un contenuto di cui il suo dire sarebbe la forma. Sarebbe sempre la solita storia.

Con Beckett finisce il teatro di rappresentazione o messa in scena. Ma questa terribile operazione Beckett la compie in forma "classica". Nulla a che fare con il procedimento delle avanguardie, che aggrediscono la parola dall'esterno per ridurla sempre più a fonema, a suono, per cercare di apparentarla alla musica. Beckett svuota la parola dall'interno privandola del suo passato e del suo futuro e quindi della tridimensionalità tradizionale che permetterebbe una messa in scena.

Il tempo di Beckett è il tempo dell'Attore. Attesa che paradossalmente si brucia immediatamente nell'atto del dire. In termini più semplici: pura tensione. Il che significa che la parola di Beckett tende, o attende, a quella originaria, cioè quella strettamente legata alla voce dell'Attore, che in quanto ne parla ne è parlato. E appare nel momento in cui incontrando la parola, scompare per contemporaneamente riapparire nell'attesa di un immediato incontro che può anche non avvenire.

Ecco perché "si dice" che la parola di Beckett tende al silenzio.

Ma il silenzio non si inverte mai. Se si inverasse Beckett sarebbe orientato od orientale. Solo l'orientale in senso genetico infatti ha il permesso di illudersi di fare silenzio. Del resto per lui il silenzio è una fede. Amen.

Nel marcio Occidente neppure il morto fa silenzio. Anzi, nel marcio Occidente nulla parla più del morto.

Da Beckett l'attore deve imparare a scomparire più che ad apparire, a escogitare cioè un tempo scenico che io chiamo frat-tempo, che dando ritmo e canto alla parola la designa come uno spartito muto, cioè una musica che è contemporaneamente anti-musica.

Ciò che Brecht aveva teorizzato, la famosa teoria dell'estraniamento dell'attore rispetto al personaggio, trova nel suo presunto opposto, cioè

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano, realizzato nel 1992 in occasione della sua partecipazione al festival "Omaggio a Samuel Beckett" (Milano, Teatro Franco Parenti, gennaio 1992). Testo edito (cfr. Fabio Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000).

Beckett, una radicale messa in pratica, poiché ciò che Beckett estrania non è soltanto l'attore verso il personaggio ma il teatro di rappresentazione *tout court*.

Ciò a cui l'attore che affronta Beckett deve tendere o attendere è l'annullamento del personaggio e quindi dell'io recitante che lo sottende. Ma ancora tutto questo è forma di un presunto contenuto beckettiano. Infatti la crisi del personaggio ci è stata raccontata per tutto il Novecento ma è stato e continua, nonostante Beckett, ad essere "inscenata". Beckett chiede invece all'attore di compiere questo annullamento del personaggio e della messa in scena durante e contemporaneamente alla sua messa in scena. Questo gesto, se compiuto, dovrebbe far scaturire quella famosa voce epica o voce in terza persona che ci riporta alle origini del teatro, origini in cui l'attore era visto non come strumento o esecutore di significati, ma come ostacolo mostrato tra il detto e il non detto, tra la parola e il silenzio. Cioè l'attore come corpo. O il corpo dell'attore.

Che questo corpo non sia da intendere né fisicamente né come metafora di qualcosa di sacro dovrebbe apparire chiarissimo dagli squallidi tentativi fatti in questo ventennio per avvallare ciò.

Questo corpo non è neppure il fantasma di un corpo (doppio artaudiano). Esso è solo la memoria di un corpo che ritorna ad una Grecia pre-eschilea, tempo mitico in cui per la prima volta il corpo appare come attore e l'attore come corpo. La voce beckettiana può solo, oggi, dopo duemila anni e con sempre maggiore forza, annunciarne la scomparsa contemporaneamente (cioè nel tempo scenico) alla riaffermazione della sua presenza.

Con Eschilo l'attore appare ma non si presenta. Con Beckett l'attore può solo scomparire presentandosi come Egli. Poiché il tratto che divideva la realtà dalla sua rappresentazione è stato ormai da tempo immemorabile abbondantemente cancellato, sembra dire Beckett, tutto è rappresentabile quindi nulla è rappresentabile.

Eticamente quindi, che in questo caso vale per esteticamente, è compito dell'attore beckettiano annullare qualunque rappresentazione per tendere, o meglio at-tendere, alla presentazione di una memoria di un io che apparve e che è stato cancellato. Quindi di un attore che ricorda di essere apparso ma ora deve scomparire per meglio resistere o insistere come presenza.

L'ATTORE FRA ETICA ED ESTETICA*

Ethos in greco vuol dire "dimora", "soggiorno". Questa dimora non ci è stata donata a priori e una volta per sempre. Essa va cercata, trovata, e poi "dimorata", abitata, vissuta. Quindi è etico chi ricerca l'etica. Nostalgia delle parole...

Lo stato di natura non è etico, essendo uno stato di pura necessità. Peccato. Lo stato umano, in assenza di etica, è uno stato di pura libertà. Ahimè! Che fare? Che dire?

Dire e fare contemporaneamente, ecco il problema etico. Niente "mare" tra il dire e il fare. Il dire "etica" fa l'etico. Senza mare da attraversare, mare della falsa necessità. L'etica si necessita, ci necessita. La vera libertà è la ricerca di questa necessità, tensione convenzionale. La morale non è l'etica, poiché un'assenza di etica nasce laddove lo stato umano è pura libertà, per cui bisogna, per motivi sociali, porre un freno. La morale nasce dalla libertà che viene schiacciata da chi detiene il potere, per ricondurla alle proprie necessità.

L'etica tende a una finzione vera, la morale a una illusoria realtà. L'etica tende e at-tende un tempo reale; la morale mistifica, cioè metaforizza il tempo rendendolo vuoto, ossia rappresentabile. Insomma, estetizza il tempo. Anestetizza il tempo, tempo della morale anestetizzata, tempo in coma profondo.

Le radici della morale formalizzata e contemporaneamente fatte credere distinte dalla bellezza affondano nel barocco. Oggi ne subiamo le estreme conseguenze. Fino agli attori del Rinascimento, il gesto estetico era implicitamente anche etico, e viceversa. In Sicilia, ex Magna Grecia, spesso nella parlata popolare si dice "bonue" per dire "bello", oppure "beddu è" per dire "buono". Oggi, come dicevo prima, a partire dal barocco, l'estetica ridotta ad apparenza ha a sua volta ridotto l'etica a morale, cioè a una messinscena dell'etica. Ciò che è buono appare e ciò che appare è bello. Oppure, a piacere, ciò che è bello appare e ciò che appare è buono. Insomma, l'apparenza non inganna. Questa è la morale corrente, più o meno subita.

Il mio dire *l'impasse* si riferisce al "qui ed ora". Un "qui ed ora" che viene dal passato che non passa e non lascia passare niente che non sia sotto-forma, ripeto, sotto-forma, di in-formazione sull'apparire del passato che

* Trascrizione, dalla registrazione, del testo pronunciato da Rino Sudano in occasione dell'omonima conferenza tenuta dall'attore il 21 febbraio 1996 presso la Sala Conferenze di Quartu S. Elena (CA), in occasione del progetto "Cinque modi d'attore: Rino Sudano, Carmelo Bene, Carlo Quartucci-Carla Tatò, Carlo Cecchi, Remondi e Caporossi", a cura di Gigi Livio e Rino Sudano. Testo inedito.

non passa. Ma mentre il passato non passa, chi ci in-forma, anzi ci informa, costruisce quotidianamente un tempo "quotidianotempomessengerepubblicamanifestooggigenteamicacronaca misterodomenicafattimieichilhavistoavanzigliavanzitunnel".

Assolutamente falso. La morale dice: "Progredire si deve, anzi, è bello progredire". Ogni giorno - in latino *quotidie* - bisogna far apparire che qualcosa accade. E la velocità di queste apparizioni, che non vengono seguite però da sparizioni, ma da dissolvenze, aumenta vieppiù quanto meno il tempo reale, quello condiviso, cioè passa. Insomma, ci dicono che il tempo passa ancora, come sempre è stato e sempre sarà, solo che adesso, caro utente, passa in maniera velocissima. Quindi, se vuoi sentire scorrere la vita... - la vita.. ah, la vita...! - devi adeguarti, cambiare marcia, rimboccarti le maniche, acchiappare farfalle, fare mutui, investire per non essere investito. Fai presto! Sempre più presto, altrimenti Crono ti mangerà. Se non vuoi essere mangiato da Crono, comprati un cronometro che ti spacchi il secondo.

Il passato c'era, il presente c'è, il futuro ci sarà. Chissà... ma non basta. Per decerebrare ulteriormente l'ex-cittadino, ora utente, si organizzano le patetiche querimonie sulla perdita della memoria. Dov'è andata la memoria? Era qui un momento fa! Hai visto la memoria? Si iniziano le ricerche. Cominciano gli affari sulla memoria: il recupero del passato, dell'antiquariato, dell'artigianato, sul bel tempo andato, che ormai deve apparire come passato ma non essere passato. Anche la perdita della memoria è una messinscena. Non si perde ciò che si è venduto di proposito. La memoria non si è persa, è stata venduta a basso prezzo, cioè in cambio del ricordo, o meglio, di una paccottiglia di "ricordini". È il classico processo di colonizzazione dei cervelli, che ricalca perfettamente il processo di colonizzazione dei popoli avvenuto, e tuttora in atto, nel mondo.

Una breve digressione.

Colombo sbarca nelle Indie e viene ricevuto come una divinità, o quasi. Gli vengono offerti gli idoli d'oro, le statuette d'oro, monili preziosi che dagli indigeni vengono dati sotto forma di dono. Nel dono il valore venale passa in secondo piano rispetto al valore sacrale. Per valore sacrale intendo un valore dato in perdita, e soprattutto perdita di memoria, che deve quindi essere risarcita con un dono che è altrettanta perdita di memoria per chi ricambia. Il dono è sacro perché ci si fa dono di memoria.

Colombo non solo froda sul piano venale, donando fischietti, perline, specchietti e altre paccottiglie in cambio di oro, ma froda soprattutto sul piano sacrale, perché ruba memoria senza dare in cambio altrettanta memoria. Insomma, dopo vari secoli, la memoria di intere civiltà scompare e ai discendenti rimangono bottiglie di coca-cola, macchine, frigoriferi,

lavatrici scassate e altri rottami senza nome, discendenti della paccottiglia di Colombo.

Ho usato la digressione come metafora dell'oggi. Per l'indigeno - vedi utente - lo specchietto, oltre allo stupore per la cosa mai vista, conteneva anche la memoria sacrale dell'ospite che glielo donava, per cui il gesto era sacro, cioè estetico ed etico insieme. Da parte di Colombo, il dono era il classico specchietto per le allodole. L'utente continua a credere che il bello sia anche buono e degno di rispetto, mentre il bello è diventato brutto, perché è stato dato in cambio di qualcosa che è, appunto, l'inganno che gli fa credere che lo specchietto rifletta ancora qualcosa, mentre invece non riflette più nulla se non l'inganno che ormai lo obbliga a credere che rifletta qualcosa. Fine della riflessione.

Il bello è quindi diventato un obbligo morale, una coazione a ripetere, che fa esclamare "bello!" ogniqualvolta qualcosa appare; e più spesso appare più è bello, perché la quantità nel frattempo è diventata qualità.

"Che non si discuta più, perbacco!" - dice una voce dall'alto, mentre un'altra fa "eco". Se ciò che è buono è anche bello, o viceversa, ciò non sarebbe morale. Pretendere che la morale del bello torni ad essere etica e si riunisca all'estetica, cioè che tutto torni ad essere valore sacrale e simbolico, e quindi condivisibile, è oggi una pretesa rivoluzionaria carica di minaccia. Il conservare un quadro nelle casseforti blindate di una banca ci dà tutto il senso di cosa sia il bello, oggi.

Ma torniamo all'etica, che nel frattempo è diventata, almeno per chi vi parla, l'unica scienza del bello.

Ho iniziato dicendo che *ethos* in greco vuol dire "dimora", "soggiorno". Ma ho anche aggiunto che questa dimora non è in se stessa etica: è la ricerca della dimora che produce etica. Si sa che si deve arrivare a dimorare, ma non è etico il dimorarvi, bensì la strada che si sceglie per arrivarci. Il soggiorno non è posto, però, alla fine del viaggio, bensì all'inizio. Il soggiorno non è un fine, ma uno scopo; e d'altra parte questo scopo non è neanche un progetto che debba organizzare la vita e realizzarla, o "cosarla". Questo scopo si dà come finzione, o convenzione, cui però bisogna mantenere fede per tutta la vita. Così si sceglie una maschera tra le tante maschere possibili. E scegliersi una maschera è un bel gesto, gesto necessitato, in quanto libero (la scelta) e libero in quanto necessitato (lo scopo).

Essendo la vera libertà necessaria, necessaria non nel senso di indispensabile ma resa tale dalla irrevocabilità del gesto di chi sceglie la maschera ineluttabilmente - maschera ineluttabile -, quando essa si adatta perfettamente al volto che la indossa segna una scelta di sparizione, un presagio di morte. Scopo convenzionale e quindi ineluttabile di chi compie questo gesto è prevedere la morte. Qui inizia il percorso etico, che - ribadisco - è subito etico perché segnato già da una scelta, da una maschera.

Scopo che si de-finisce “finto”, scopo ignoto, ma contemporaneamente previsto.

Ciò che la maschera etica assegna, o indica, è nello stesso tempo il nascondimento del previsto e lo svelamento della misteriosità dello scopo. Ecco l'attore, colui che sta tra l'etico e l'estetico. Una maschera portata bene, una maschera portata “al” bene. E per portare bene intendo creduta vera fino in fondo, in modo che altre maschere portate bene ne possano condividere la convenzione-verità e finalmente comunicare.

È vietato cambiare maschera nel corso della rappresentazione. Chi compie questo gesto rivela non una presunta, e da lui invocata, libertà di gesto, ma delle frasi giustificatorie che lo accompagnano, che di solito sono di questo tipo: “Sono libero, faccio quello che mi pare”; “Viviamo in democrazia, no?”. No.

“Non sono un moralista: il fine giustifica i mezzi” indica invece, in questo, un gesto pratico, cioè morale o immorale. Non importa emettere giudizi, importa definire l'ambito in cui il gesto si compie. Ebbene, tale ambito è morale o immorale, sebbene cambiare maschera sia anche un gesto estetico e per tale vorrebbe passare.

Chi vuol far credere di compiere un gesto libero, cioè non necessitato, e quindi estetico secondo il concetto di estetica oggi vigente, che la vuole distinta dall'etica, ridotta a morale, compie un gesto morale a-morale apparentemente non necessitato, in realtà solo condizionato. Il bello diventa quindi la giustificazione della morale. A questo punto per morale si intende condizionamento sociale, che apparendo libero diventa un puro e semplice “è così”.

Ma torniamo alla maschera etica. Essa non presuppone un gesto sempre uguale, gesto che invece è proprio di chi la cambia spesso. La maschera etica, invece, invita continuamente, con le sue molteplici espressioni, a smascherarla. Per questo il suo atteggiamento è critico, provocatorio, dato che nessuno crede che la maschera sia una maschera. Essa viene scambiata per un volto, relativamente al contesto in cui essa agisce. Va in cerca, provoca, critica. E dico “contesto” perché è prerogativa della maschera etica muoversi nel contesto. La maschera etica si occupa, o meglio si pre-occupa, del contesto, e non del testo. Il testo essendo una sineddoche verso cui oggi ci è consentito esprimere solo due pareri: bello/bravo, brutto/non bravo. E allora? Mah!

Il contesto è tutto ciò che non viene rappresentato: il fuori scena, l'o-sceno, la vita necessitata dalla storia e viceversa. Vita nuda, uomo nudo. L'uomo... L'uomo, essere negativo che vive nella misura in cui sopprime l'essere. Il contesto è questa soppressione dell'essere, da cui nasce il tempo storico. E anche se dicono che la storia è sempre esistita, essa deve ancora apparirci in forma storica. Ciò a cui tende la maschera etica è temporalizzare l'uomo e contemporaneamente umanizzare il tempo,

affinché il movimento del tempo si manifesti e produca forma storica. L'*ethos*, o dimora, che mai - ripeto - si deve realizzare, è tensione verso una forma estetica, storica, etica. Non divise, ma unite. Forma storica.

Avendo parlato a lungo di maschera, non vorrei fossero nati degli equivoci. Se sono nati non intendo dissiparli, perché non ho nulla contro gli equivoci. La maschera è infatti equivoca, nel senso di quando si dice "una persona equivoca", che è una frase tautologica, se bene ci pensiamo. In latino, "*persona*" è la maschera che l'attore porta in scena. Quindi dire "è una persona equivoca" è come dire "è una maschera maschera". Chissà attraverso quale processo socio-linguistico la parola latina "*persona*" è diventata col tempo l'opposto di ciò che significava. Oggi, quindi, si dice "persona" e si allude al volto, alla presente presenza-verità del volto, che è appunto il contrario della maschera.

In realtà, il volto esiste soltanto perché c'è la maschera, e la storia della maschera è - ahimè - la maschera della storia. Perché storia, come ho detto prima, ancora non si è data sotto forma di storia. Si darà storia quando storia della maschera e maschera della storia saranno lo stesso.

C'è un altro equivoco, di minore entità, in cui sarei potuto incorrere parlando di maschera, di maschera etica, e che in questo caso è bene chiarire. Maschera etica non significa instaurazione di un dubbio. Basta con i dubbi, vi prego! Dubbio dubbioso, tra finzione e realtà, arte e vita, è vero ma forse no, la vita è una commedia, una tragedia, le tempeste, la vita, un racconto di un attore, suono, strepito che nulla denota e altre "shakespirandellate". Maschera etica significa l'instaurazione di una certezza: certezza, sia chiaro, di comportamento. Essa agisce aspettando, si muove nel contesto, dice ciò che accade nell'attesa che accada, ascolta ciò che si dice nel testo per trasformarlo in contesto. La maschera etica appartiene all'aspett-attore, o spettatore. Dico "appartiene" non perché egli ne abbia coscienza, ma perché è compito della maschera etica istruirlo su come in un mondo rovesciato i ruoli siano rovesciati. Il testo deve essere divorato dal contesto, digerito e poi espulso senza più possibilità di ripresentarsi o di ri-rappresentarsi.

Io, qui, sono spettatore perché, oltre ad ascoltarmi, ascolto il vostro silenzio. Voi cominciate conoscermi tramite il discorso maschera, mentre io non vi conosco, non per colpa vostra, ma perché per condizionamento morale voi credete di ascoltare un testo, mentre io contestualizzo ogni parola riferendola ad altro, e questo altro ad altro, e ad altro ancora, e così via. Forse chissà, fino ad arrivare a parlarvi di botanica, o di pornografia. Vedremo... E non ci sarebbero fratture o salti nel fluire del mio dire, perché io dico ciò che dico mentre lo dico, protetto dalla sicurezza dell'unità spazio-temporale che mi dà la maschera di aspett-attore.

Ciò non significa che voi dovete diventare attori se io mi dichiaro aspett-attore. Non salite sul palcoscenico, vi prego! È già stato fatto nel 1968 e

ancora Judith e compagni - nel senso di amici - vi invitano a farlo. Il palcoscenico non c'era allora, tantomeno oggi. Quel palcoscenico era, e tanto più è diventato oggi, un miraggio, una proiezione. Ricordate lo specchietto di Colombo? Inventata da attori travestiti da spettatori che, mentre fingevano di non recitare in quel palcoscenico-miraggio su cui vi invitavano a salire (il teatro, il testo), occupavano invece veramente un altro palcoscenico, questo molto concreto (il contesto), nel timore che voi lo occupaste. Insomma, agivano esteticamente nel contesto mentre voi recitavate un testo scritto da loro. Risultato: spettacolarizzazione della politica. La trappola è chiusa. Anni 70: rinascita del fascismo.

Ma non parliamo del ieri, che è oggi obliato; o dell'oggi, che è il ieri che non passa e non si vede come possa diventare domani. Ciò rende l'adesso, così com'è, anzi come non è. Per quanto riguarda l'aldilà, non si sa.

Il soggiorno, la dimora è lontana? Vicina? O ci siamo già? Ma questo prendere e capire le distanze, distanze dalla dimora, che è appunto tensione vitale, non appare. E quindi se non appare, secondo l'estetica morale, non c'è. Mucchio selvaggio. Ma la maschera etica, proprio perché non appare, ne tiene conto. E la tensione di chi aspetta, cioè dello spettatore, o spett-attore, è obbligata dalla maschera che indossa a tenere conto solo di ciò che non appare. E quindi ufficialmente, anche se è, è perché resta inascoltato, non visto, morto. Ma la maschera etica si aggira bene tra la morte. Non quella che ogni giorno ci viene fatta passare come vita, ma quella morte da cui è partita nella strada verso la dimora etica, cioè da quella morte pre-vista.

La maschera etica è l'opposto dell'ultimo articolo della costituzione americana, in cui si dice che tutti hanno diritto alla felicità. Questo articolo, che sarebbe indegno perfino per i codici non scritti di una tribù di Unni, è l'ultima causa della morte dell'etica. La maschera etica rivendica per tutti il diritto all'infelicità, al dolore, alla sofferenza, cioè ad una condivisione dell'attraversamento della vita, che è appunto ciò che questo simulacro di vita non può più vedere.

È evidente che ponendo questa rivendicazione, la maschera assuma una espressione tragica, in quanto ciò che rivendica è la presentazione dell'ineluttabile nudità della vita. Ma essa non trova dimora neppure nell'espressione tragica, di cui, anzi, subito scopre l'attuale ghigno. La maschera etica, costretta oggi al ghigno tragico, non aspira affatto alla rinascita della tragedia come genere, ma sente questo attraversamento inevitabile per una condivisione o vera comunicazione.

I bravi e belli attori ci permettono, o meglio ci consentono, solo la frustrazione.