

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 "sperimentazione" - è possibile quando si è in cerca di qualcosa e ti sorprende 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 molto 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 spiegarli, 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.