

... da gridante ma anche una tensione svolgente, si dice, cioè che abbia un cammino, un percorso. Io non credo, francamente, che al punto in cui siamo, sicuramente non al punto in cui sono io, si possa stabilire una metodologia e cara grazia se si arriva, appunto, a stabilire quell'abbraccio, quella fusione, quella compenetrazione con la realtà prima, più offesa e, anche per questo, più sacra dell'uomo e cara grazia se da questa compenetrazione arriva a venir fuori una parola e anche solo un grido. Penso però che da questo primo miracolo, che è un miracolo magari molto rozzo, molto primitivo, oltre che primigenio, di questo grido o di questo lamento o di questo inno, io credo che se è vero come, stando a quello che abbiamo detto l'altra volta, vero non può non essere, cioè non vero non può essere cioè è per sua gloria, per sua dannazione vero, credo che possa svilupparsi, non direi nemmeno una storia ma una, come dire, tensione che parte da un punto e arrivi alla sua pienezza.

Io non credo, francamente, che il teatro, come si crede, come si suole dire e pensare, sia una storia che si svolge su un palcoscenico, non l'ho mai pensato e non mi ha mai interessato perché se così fosse visto una volta *l'Amleto*, visto una volta *Filippo* di Alfieri, visto una volta *l'Adelchi* non tornerei la seconda e non è per rivedere o vedere un'azione o una storia che si entra in un teatro e si diventa partecipi di quello che accade, di profondo ed estremo sulla scena. Io credo che sia per prendere parte, e l'ho già detto l'altra volta a un rito, cioè a una chiamata in causa del proprio destino, dentro un destino che non si struttura, però, nella storia, nella vicenda, si struttura nella parola che per realizzarsi ha bisogno di quella vicenda. E allora, ecco, sì che ogni volta assistendo o partecipando a un'opera di Shakespeare, di Racine, di Alfieri, di Manzoni, di Kleist, ogni volta noi riscopriamo la storia, perché la riscopriamo all'interno della parola, all'interno della strutturazione della parola, del suo essere continua, del suo continuo sorgere, venire fuori, del suo continuo generarsi da questo lacerto umano, da questo lacerto di creazione senza mai però staccarsi e obbedire lei a la storia: è la storia che, fatalmente, va a coincidere con la necessità di urlo, di protesta, di preghiera, di imprecazione e di gioia, anche, di questa parola. So che m'hanno sempre preso un po' per demente, che ogni tanto è anche una cosa possibile, perché ho scritto più volte e sostengo che la forma suprema del teatro è il monologo. Ma non tanto e non penso soltanto al monologo come testo per un attore solo, penso al monologo come testo, come opera o come avvenimento teatrale, anche per più attori. Poniamo *l'Amleto*. *L'Amleto* non è il dialogo, non sono i dialoghi tra Amleto e gli altri personaggi: *l'Amleto*, la cosa *Amleto*, il fatto *Amleto* quando accade, quando s'incarna è l'assommarsi di tutte queste parole, di tutte queste voci, che per necessità della voce prima, della parola prima si dividono in voci di tanti personaggi ma *l'Amleto* alla fine è un monologo. È la cosa *Amleto*, come *l'Adelchi* è il fatto *Adelchi* e *l'Amleto* non finisce perché muoiono tutti gli attori, i personaggi, perché la storia è finita, è finita, finisce perché la scena, il luogo, il dove del teatro, a cui partecipano il testo, gli attori e quelli che si chiamano gli spettatori, ecco quel luogo lì, quel dove lì non può più sostenere nessun'altra parola. E' il teatro naturalistico che ci ha illuso che il palcoscenico si chiude perché la storia è finita, il palcoscenico si chiude, cioè il sipario si chiude sul palcoscenico, perché il palcoscenico è stipato, non contiene più neanche un'altra, una sola parola. Il cammino, praticamente, di una possibile metodologia drammaturgica non è dall'A alla Z di una storia, ma è dallo zero al tutto, cioè al pieno, che nell'attimo stesso in cui si riconosce come pienezza, ridiventa zero, cioè riconosce la sua nullità, la sua fatalità di polvere. In questo, io trovo che vive, abita, si realizza il rito del teatro cioè conduce chi lo realizza, chi l'ha scritto, chi lo incarna e coloro che assistendo danno senso a questo rito, li conducono a poco a poco, tutti vengono condotti insieme alla pienezza e di colpo questa pienezza, cioè il teatro colmo, il luogo colmo, il dove assolutamente stipato, di colpo ridiventa senso del niente e senso della cenere. E allora il teatro, il sipario si chiude, o come qui non si chiude, ma comunque l'azione drammaturgica è finita, gli attori escono, gli spettatori, o i partecipanti, escono e c'è di nuovo niente. C'è di nuovo il palcoscenico vuoto per cui ricominciare ancora questo rito di conoscenza che porta la pienezza proprio per poter poi, scusate non è un controsenso, è una tragedia, è veramente l'atto conoscitivo massimo, porta alla pienezza quindi alla coscienza tragica del proprio esistere che lì si vanifica nella polvere, cioè un memento. In questo il teatro ha, appunto, la sua massima attinenza e anzi la sua massima partecipazione ai riti estremi, alle liturgie estreme che riguardano

l'esistenza dell'uomo. È chiaro che una parola come quella di cui sto parlando che è quella a cui, oscenamente, con tutte le mie inabilità (che l'abilità non m'interessa), con tutte le mie povertà è quella a cui tendo è una parola che arrischia continuamente di non poter essere detta io non credo che esista un vero linguaggio teatrale tragico che si possa dire senza rischiare di distruggersi e di distruggerlo. E' una esecuzione, l'hanno chiamata, direi all'atto esecutivo estremo, direi al rischio estremo che la vera parola del teatro compie. Se una parola la si può dire senza che l'essere incarnata determini, per chi l'ha scritta e per chi la incarna e per chi la partecipa, il rischio della sua stessa propria tranquillità fisica, mentale, psichica e sentimentale, credo che sia ancora una parola, più o meno, una parola arrangiata, una parola che ha ceduto. Quindi l'indicibilità cioè l'impossibilità di essere detta di una parola drammaturgica è credo, oggi, oggi soprattutto, è la garanzia, la credenziale prima perché sia una parola reale e non una parola irreale, non una parola confidenziale, non una parola diminuita, una parola che può appunto realizzare tutte le parti anche di una struttura narrante ma che in ognuna di queste parti, come in ognuno dei personaggi che assumono queste parti, arrischia continuamente e fa rischiare a chi la pronuncia, la incarna e a chi l'ascolta, arrischia e fa arrischiare continuamente il proprio contrario cioè la distruzione. Arrivati a questo punto, cioè al punto limite, è chiaro che una parola come quella che ho detto, o di cui ho parlato, non può essere una parola tradotta. È una parola per sua natura intraducibile: se è quasi indicibile nella sua originarietà di lingua figuratevi se può essere tradotta. E qui una mia polemica che faccio da sempre contro tutti gli istituti del teatro contemporaneo del nostro bel paese è proprio quella di aver praticamente popolato le proprie scene di parole invece dicibilissime perché non sono parole originarie. Sono parole già all'inizio tradotte. La traduzione di una parola implica, con tutto il rispetto per chi s'affatica a tradurre, implica uno stato o di estrema superbia o di estrema ignoranza sempre, ma quando si tratta di teatro e di teatro tragico ancora di più perché presume il contrario di quello che ho detto prima, cioè presume che il teatro sia fatto di una storia e non che la storia di un testo teatrale, e quindi di un avvenimento teatrale, sia fatta dalla parola. E allora il traduttore si affida alla storia e gli basta che la storia sia restituita con una certa dignità per illudersi e illudere che sia restituita anche la fatalità drammaturgica e la strutturazione altrettanto fatale di un testo e quindi di una parola di teatro e questa è veramente una menzogna e io credo che il sopore o il cadere degli ultimi anni, il teatro ha rivelato diventa, di mese in mese, precipitare verso l'idiozia, parta da questo tranello terribile in cui sono cadute anche alcune istituzioni di prima qualità e di primo onere e di qualche onore, ma di molto onere, che vigono nel nostro paese, cioè dimenticare che se si recita a Milano, in Italia, beh c'è una lingua, noi non parliamo una lingua tradotta, almeno...

[...] MANCANZA NELLA REGISTRAZIONE

...quando si è fatto questo incontro al Pier Lombardo sul *Filippo* dell'Alfieri, ma mi sembra talmente insignificante che mi pare giusto ripeterlo qui: Silvio d'Amico, subito dopo la guerra, aveva incontrato un regista di cui taccio il nome, ma di una certa fama, poi di una grande fama e gli aveva chiesto: «Perché non fai l'Alfieri?» e la risposta era stata «Ma bisognerebbe prima tradurlo». Cioè siamo arrivati al punto che il vizio del linguaggio diminuito, del linguaggio facilitato, del linguaggio che non è più lingua ma un'approssimazione alla lingua, faceva chiedere a questo regista che per poter rappresentare l'Alfieri bisognava tradurlo come se l'Alfieri fosse scritto in Inglese, non so, in Catalano e non in italiano. Di fatti, mi scusino, qui c'è qualche regista ma credo che abbia altre idee che sono abbastanza simili alle mie, credo che una delle ragioni della supremazia che nel nostro teatro ha preso la regia è proprio dovuta alla diminuzione che s'è data alla parola. Non è solo vanità, o è vanità oscena, dietro cui sta questa verità, che si annunci, per esempio, supponiamo, o si annunciava il testo, l'autore piccolissimo e il nome del regista grande come il testo, voleva dire che veramente il regista si riteneva e per un certo tempo, è chiaro, non avendo a che fare con una parola estrema ma con una parola tradotta, mediata, e quindi ulteriormente traducibile e mediabile, l'autore poteva credersi lui. E in effetti forse lo era ma era un autore che

viveva di mediazione su una mediazione già avvenuta, su una diminuzione, un impoverimento e un tradimento già avvenuto. Ed è per questo credo che, lentamente, si è dato così tanto peso a tutte le invenzioni non di parola che si servivano della parola e poi addirittura di questo plot, del fatto, dello svolgimento narrativo di un testo teatrale si servivano per poter creare su questo testo (di parola non era più nemmeno il caso di parlare dato che erano parole assolutamente condizionate, delle parole completamente serve di un disegno esterno a loro) si è potuto creare questo cancro, questa specie di paranoia della scenografia, della luce, dell'illuminazione e, di pari passo, credo, la diminuzione di chi nel teatro assieme all'autore è la colonna sacrificale, è colui che esegue il sacrificio, cioè l'attore che non ha più avuto margini, o non ha forse nemmeno oggi margini, se non quelli che gli vengono concessi da questo autore senza parola, da questo autore che vive su una parola tradita, che è il regista demiurgo. E non è a caso che, credo, il primo vero regista italiano, che non è né Strehler né Visconti ma è Orazio Costa, assieme a Salvini, ma il primo vero regista italiano a un certo punto, oltretutto primo e a mio avviso più grande, peccato che forse pochissimi di voi, siete giovani, ricordano le sue regie di prima della guerra e di subito dopo la guerra. Io ho memoria dei *Sei personaggi* fatti da Costa e v'assicuro che è uno degli avvenimenti di teatro totale unici a cui mi è accaduto di assistere. Ecco non è a caso che col crescere di tutte le strutture teatrali, statali, parastatali, paracomunali e paraculiche che si sono create in Italia, lentamente Costa è stato messo da parte. Il nostro paese ha un grande privilegio: di mettere da parte le persone che fanno spendere poco e di dare grande onore alle persone che fanno spendere moltissimo e al soldo di tutti noi. Costa era uno che faceva delle regie con quasi nulla, le faceva però dentro alla parola, all'interno di questo sacrificale atto primo. Beh Costa a un certo punto, di fronte a questo osceno e veneratissimo dominio che il regista aveva preso, non ha più voluto chiamarsi regista. Ha cambiato nome. Adesso io non ricordo esattamente ma "con l'allestimento di", più o meno, una cosa così. E la cosa gli fa molto onore anche se adesso lui è vecchio e i suoi migliori anni sono passati, salvo i primi, in questo a parte in cui il teatro italiano ha la vergogna e ci vuole altro che dire che bisognerebbe onorarlo, adesso che ha settantacinque anni. Bisognava darli la possibilità di lavorare quando ne aveva cinquanta, sessanta come si sta facendo e come è stato fatto l'altro giorno sul "Corriere".

Quindi, dicevo che la diminuzione della sostanza e della centralità della parola ha creato tutta questa sovrastruttura e io non ho molta pratica ma da quello che sento mi pare che stia accadendo lo stesso anche nel teatro musicale: che lentamente di chi ha scritto la musica non si parla quasi più, si parla abbastanza del maestro direttore, che pure dovrebbe essere il vero regista o il regista primo di una rappresentazione musicale, ma si parla, in prima istanza, anche lì, del regista. Io vorrei che invadessero un po' la musica questi ultimi, perché sono ormai pochi, degni e veramente grandi "metteur en scène" e invece no proprio registi, comandanti, capitani, duci del teatro presente vorrei che se ne andassero un po' più verso la lirica, anche perché per me la lirica da un po' di anni mi da fastidio, e liberassero di sé, delle loro ingombranti persone, il teatro come luogo di sacrificio. Forse la poi trovano più agio per le loro invenzioni e per più stoffe, più velluti, più cori, più coreuti, più tutto e più soldi naturalmente.

Ma torniamo un momentino alla traducibilità, io vi vorrei far sentire, siccome sto mettendo in scena, mettendo in scena..., sto preparando la realizzazione di un altro Alfieri: l'*Oreste*, vorrei leggersi un verso solo, è l'inizio del secondo atto, quando il protagonista, l'Oreste, entra in scena, non nel mio tentativo di realizzazione perché già non entravano in scena nel *Filippo*, qui son già tutti in scena e immobili dal principio alla fine, quindi neanche si muove. Comunque nella tragedia, dopo il primo atto in cui tra Clitemnestra, Elettra ed Egisto avviene, nella loro parola avviene, questa trama in cui la parola esprime tramite loro la trama dell'inganno, la trama dell'odio e anche quella del bisogno di vendetta, quindi di questi primari, più che sentimenti, primarie realtà del sangue e della carne dell'uomo, ad un certo momento entra Oreste e il verso, anzi metà verso è questo: "Pilade, sì; questa è mia reggia"¹ [RECITANDO], "Pilade, sì; questa è mia reggia" [RILEGGENDO]. Io vi leggo le due versioni che precedono questa finale per mostrarvi la fatica con cui, e la fatica blansi [?], cioè il

¹ "Pilade, sì; questa è mia reggia. Oh gioia!", V. Alfieri, *Oreste*, atto II, scena I, v. 1.

bisogno con cui il grumo di Oreste ha chiesto all'Alfieri di apparire nel luogo teatrale. La prima versione, delle tre che esistono dell'*Oreste*, ha questo andamento: "Questa, è pur questa la paterna reggia" dove sembra impossibile che venga poi il momento della condensazione che c'è nell'urlo che ho cercato di recitare prima. La seconda versione è molto più vicina ma è ancora, rispetto a quella finale, è ancora narrante. Mentre la redazione finale è il sorgere della parola e il suo essere totalmente, nella seconda c'è ancora qualche cosa che manca alla totalità della verifica carnale, anche se in Alfieri si tratta di una carnalità che si gela, che diventa ghiaccio. La seconda è: "Pilade, sì questa è la reggia mia". Ecco, è cambiato solo che è caduto l'articolo e "mia" è passato davanti ma guardate la differenza, adesso non ve lo recito più, ve lo dico solo: "Pilade, sì; questa è mia reggia", la precedente "Pilade, sì questa è la reggia mia". Nella finale non solo tutto si stringe, tutto si densifica, ma "mia" e "reggia" diventano due sostantivi perché fa parte della poetica dell'Alfieri quella di far diventare sostantivo, cosa, proprio cosa anche se cosa di pietra, cosa di ghiaccio, la parola l'aggettivo, l'articolo e il verbo. "Pilade, sì; questa è mia reggia": non c'è un solo momento di caduta. Ecco adesso proviamo, io ho provato con l'aiuto di un amico francese, a tradurla in francese. La migliore traduzione possibile è "Oui Pilà ça est mon palais"; si può dire "Oui Pilà ça est mon château", non c'è "reggia", allora bisognerebbe passare a "Ça est mon royaume" ma che è "il mio regno", non è "reggia". Che cosa è rimasto del grido con cui l'Oreste si presentifica, è, appare e si definisce per la prima volta, nella tragedia dell'Alfieri, in una traduzione? Più niente. È rimasta soltanto la segnalazione "Oui Pilà ça est mon palais" di fronte alla quale la prima e ancor debole redazione dell'Alfieri diventa meravigliosa: "Questa, è pur questa la paterna reggia" ha sempre già una potenza ...

[...] LUNGA PAUSA, (PROBABILMENTE SENZA MANCANZA)

...di parola in cui nella traduzione non si arriva. Del resto una di queste che vi ho letto è il verso dell'Alfieri come si legge in una traduzione del principio del Novecento fatta in Francia delle tragedie di Alfieri.

Lo stesso potrei fare con tutti i testi e lo stesso vale per i testi di Shakespeare, di Racine, di Lope de Vega, di Calderón de la Barca, di Goethe, di Kleist o dei greci, voltate in italiano. Noi pensiamo che realizzando l'*Amleto* qui, e magari una volta o l'altra Syxty lo farà, qui, facciamo l'*Amleto*. Noi facciamo il tradimento dell'*Amleto* di Shakespeare. Allora non è possibile fare l'*Amleto*? E... qui, siccome l'ho tentato due volte, io credo che sia possibile ma bisogna non tradurre, bisogna partire dal fatto *Amleto*, dalla realtà *Amleto* come se l'*Amleto*, anzi non come se, ma ritenendo, considerando, amando, odiando, abbracciando l'*Amleto* come si abbraccia, si ama, si odia, ci s'intride nel pezzo di carne di cui parlavamo la volta scorsa, in questa specie di grumo sanguinoso. Allora se l'*Amleto* diventa questo grumo, è per uno scrittore questo grumo, allora sì si può ma diventa un'altra cosa, cioè cambia. Non è che lo si traduca, io credo che lo si offenda meno che traducendolo, ma si istituisce su questo personaggio, più che su questo personaggio, su questo evento teatrale che è l'*Amleto*, come può essere il *Macbeth* come può essere l'*Edipo*, parlo di quei tre che ho, indegnamente, considerato tali, io gli ho presi come se fossero delle macchie di sangue, degli sputi, come se fossero dei feti, degli uomini uccisi o morenti, o cantanti, o festanti che mi son trovato lì e allora il cammino è stato lo stesso, cioè dall'*Amleto* vissuto o dall'*Edipo* o dal *Macbeth* vissuti non come testi, ma come realtà e lo sono. Alcuni grandi testi di teatro supremi quando appunto partecipano di questa totalità sacra dell'esistenza umana, sono veramente grumi, sono veramente come un pezzo di noi. Allora presi così..., sì ma a quel punto lì bisogna fare il cammino come se fossero esattamente un altro grumo, cioè bisogna rintracciare dentro un'altra parola, la parola della nostra storia, la parola che ci appartiene, che appartiene alla nostra lingua. E allora non è più l'*Amleto* di Shakespeare, ma un'altra cosa, poi che lo si chiami *Amleto*, che lo si chiami *Ambleto*, *Macbeth Macbetto*, *Edipo* o *Edipus*, è meglio cambiare il nome, è meglio storpiarlo ma diventa un'altra cosa. E' esattamente quello che, scusate se il paragone..., lo faccio soltanto per farmi capire non perché presuma, sarei un idiota, oltre che demente anche cretino se presumessi

questo ma è quello che ha fatto Shakespeare stesso perché dietro l'*Ambleto* c'è un *Ur-Hamlet*, un vecchio canovaccio e dietro Racine c'è la tragedia greca e dietro la tragedia di Seneca c'è la tragedia... Ma loro non la traducevano e non pigliavano nemmeno il personaggio, pigliavano proprio questa entità che era struttura verbale e la consideravano, l'amavano, la compulsavano l'abbracciavano, facevano lingua in bocca, la portavano a letto, l'odiavano la strozzavano... è un rapporto complicato e complesso e totale come con un grumo originario e la trasformavano, diventava un'altra cosa. Allora sì. Voi capite che dalla carne al Verbo, se si assume il Verbo che è arrivato a coagularsi in un atto teatrale come punto di partenza, bisogna, appunto, riconsiderarlo e rifarlo precipitare nella carne per tirar fuori un'altra volta il Verbo. E allora, insisto, non più di traduzione si tratta ma di scritture nuove e c'è ne è tante di questi nuovi testi, di queste nuove strutture drammaturgiche che partono da una preesistente struttura drammaturgica ma la considera come un figlio, come un amante, come un cane, un gatto, come un bambino cioè la considera come carne, come corpo. Solo così si può, credo, portare dentro la storia di una lingua, quindi dentro la storia di una nazione o di un paese o di una città, una storia che è nata in un'altra lingua, che è nata in un'altra cultura, che è nata in un altro paese o in un'altra città. Non con una regia. La regia, intanto, lavora su una traduzione: se va bene è come se io dicessi «Io mi sono innamorato», benissimo, alla sera vado a letto con una fotografia della mia fidanzata e faccio l'amore con quella e la traduzione è, quando va bene, un po' come una fotografia, quando va male non è neanche una fotografia e non credo che si possa fare l'amore con una fotografia, è molto difficile. E quindi...

[DECINA DI PAROLE NON UDIBILI, probabilmente riferite al proprio andare fuori tema]

Allora, adesso veniamo un po' al "dove", anche se non credo d'aver finito tutto il "come" ma, semmai chiederò agli amici dell'Out – Off di fare degli incontri, visto che la gente viene anche se piove, degli incontri suppletivi, perché a me poi piace molto, cioè mi piace... mi stimola, mi fa capire meglio le cose perché da solo non è che la capisca molto, allora con la vostra presenza... Ecco, poi volevo dire un'altra cosa dato che siete qui, che io ho risentito, ve l'ho già detto, la registrazione e non è che io sia rimasto stupito di niente però ho capito che così, quelle cose lì, per quello che sono, magari niente, ma insomma per quel piccolo niente che sono, le potevo tirare fuori solo qui, solo davanti a voi, perché, ecco l'altra cosa, perfino la mia sintassi che già sempre va in vacca quando parlo ma risentendo la registrazione è altro che in vacca, in vacchissima, è proprio una specie di spezzatino, di tagliuzzamenti però, chissà perché, è una delle poche volte in cui risentendomi, ho avuto un po' vergogna della pochezza, ma mi si è ricreato il che non è da poco ma è merito vostro, insomma è merito d'insieme, dai non facciamo troppo gli umili, è merito di tutti insieme, mi si è ricreata quella tensione, quel rapporto che c'era qua l'altra sera, lunedì scorso, e che c'è forse ancora di più sta sera, per cui voi mi aiutate a capire e a dire e a cancellare la scaletta che avevo fatto e che faccio sempre meno ma, insomma, un certo ordine. Mi costringete a essere disordinato per essere non troppo lontano dal vero mio e dal mio modo di esistere e di fare lo scrittore di, lo scrittore, insomma, di scrivere delle cose di teatro. E questo lo devo a voi ma lo devo anche al luogo, innanzitutto perché il luogo non è separabile né da chi è qui né da chi è lì, il luogo è... appunto vuoto è bello ma chiama la presenza. Ed è da questo rapporto che vengono fuori delle cose che, io vi assicuro, non avrei detto, non perché mi manca il coraggio, ma sì anche perché mi mancava il coraggio, ma mi mancava la passione vostra che state lì, i vostri occhi, anche se li guardo poco però li sento lo stesso. E quindi, altra deviazione, altro incasinamento del discorso. Però mi premeva dirlo perché io non credo si possa parlare impunemente qui come si par ...

[...] MANCANZA NELLA REGISTRAZIONE

... e che la verità sia astratta, soprattutto la verità come quella che pronunciano, o dovrebbero pronunciare i sacerdoti e i vescovi... può essere astratta dagli uomini, dai luoghi in cui lui è chiamato a pronunciarla, quindi a reinventarla, per come può, a reincarnarla. E qui il discorso entra

proprio nel “dove”, voi avete visto tirando in causa... del resto l’orrore della televisione cos’è? È che entra allo stesso modo nella mia, nella tua, nella sua, nella vostra casa, entra allo stesso modo, non chiede permesso, non è che se io tossisco quell’altro mi dice: “Ma cosa fa quello lì tossisce, ma mi disturba”. Io posso morire, questo già il cinema per la verità, ed è già la prima fregatura rispetto al teatro, mentre se uno di voi adesso sta male, io smetto vengo lì e tutti veniamo giù, poi se tossisce dici: “Oh dio mi da...”. Invece la televisione entra in noi, si mette davanti a noi, come se noi non esistessimo e, dicono, anzi pare che sia stata creata per dare a noi le informazioni e la cultura di cui mancavamo. È una cultura, è un’informazione che manca, per prima cosa di quel minimo di tremore umano per cui se io devo dare, o uno di voi deve dare una notizia triste a un amico, entra in casa, non sa come fare, c’è quel momento di smarrimento e ci si guarda negli occhi, si comincia a comunicare qualche cosa e poi si va avanti, si tentenna... e invece noi no. Ed anche per questo che il teatro oggi è uno dei pochi luoghi rimasti, sempre che resti teatro o che voglia essere teatro, uno dei pochi luoghi rimasti in cui veramente questo rapporto fisico, questo rapporto di violenza e di rispetto, questo essere compartecipati tutti di un avvenimento ha ancora il valore di una fondazione. Quindi è uno degli ultimi luoghi di resistenza che sono rimasti in questa società all’uomo per farsi parte esponente, parte partecipante dei suoi bisogni, delle sue interrogazioni, delle sue domande, delle sue angosce, delle sue felicità, dei suoi desideri e soprattutto del perché, magari di questi perché terribili che invece, tramite l’astrattezza degli altri linguaggi ci vengono strozzati in bocca, strozzati in gola, strozzati nel ventre, strozzati dentro il nostro essere. Così abbiamo fatto una divagazione, che me l’avete tirata fuori voi perché mi sembrava giusto dirlo in quanto io devo, devo... quel poco che dico metà è vostro, anche tre quarti.

E siamo arrivati al “dove”, dove questa parola? Ecco qui dove io parlo è già un dove diverso, è già un dove che non è il luogo comune del così detto teatro o in cui oggi il teatro vive e agonizza anzi. E agonizza, più soldi prende più agonizza: il bello è questo, è come se più lo si sostiene più muore come teatro e più muore come teatro e più lo sostengono perché dicono che è vivo.

[CAMBIO LATO, POSSIBILE MANCANZA DI REGISTRAZIONE]

Una struttura di teatro, un tentativo di struttura di teatro, quindi di verità drammaturgica come quella su cui stiamo insieme discorrendo è chiaro, chiaro come il sole e offensivo come un calcio, come uno sputo che nei teatri, nei luoghi teatrali di oggi, può aver sede solo se ha in sé un così terribile bisogno, una così demenziale necessità e fiducia nelle sue possibilità di distruggerlo, il teatro come luogo, cioè come dove, così com’è. Solo in questo caso, perché altrimenti mi pare proprio che non abbia possibilità perché il teatro, la struttura proprio, il dove, il luogo come costruito architettonicamente, quindi come pensato umanamente, socialmente, irreligiosamente, asocialmente e non umanamente oggi è il contrario di un luogo, di un dove nel quale la parola scritta, coloro che la incarnano e coloro che la partecipano siano su un piano di parità e di parità di dignità, di parità di valore e di parità di peso, d’intensità. È un teatro dove il pubblico è giusto che sia chiamato pubblico e dove c’è una separazione già all’inizio, dove si vuole questa separazione, la si conserva perché questa separazione è ciò che nel teatro, nell’insieme del teatro, assomiglia di più alla proditoria indifferenza con cui i mass media e la televisione in primis arriva dentro di noi, arriva in noi. Purtroppo, salvo appunto i casi come questo in cui proprio la condizione del teatro è riportata anche strutturalmente all’origine o come qualche altro, il teatro oggi si oppone alla sua stessa verità. E’ un teatro che nasce da esigenze di quello che è stato magari anche grande, io non lo amo molto, ma so che ci sono delle cose straordinarie del teatro, così detto, della borghesia, senza voler parlar male di nulla, è stato un grande momento del teatro che io, praticamente, amo pochissimo però è stato un teatro che aveva bisogno, perché stava allontanandosi sempre più da questa sua fatalità religiosa, sacrale, da questo suo essere la messa in atto, la messa in esecuzione, quasi la ghigliottina del destino umano. Però è quello lì e quindi bisogna agire in quello lì, salvo, appunto avere la fortuna che han pagato carissima, anzi che non hanno ancora finito di pagare, questi giovani dell’Out – Off, aver la fortuna di avere questo spazio qui dove a me piacerebbe

moltissimo fare le mie cose o anche le mie, così dette regie, le mie messe in scena. Il teatro è quello lì che ci è stato consegnato, è come gli anni: io sono nato nel 1923 e sono nato nel 1923, sono vecchio oltretutto, ma sono nato lì: non posso simulare perché compirei una prima azione astratta e proprio il teatro non può essere assolutamente, in alcun modo, astrazione, è legato proprio a questa macchia, a questo grumo e se il grumo ci è dato in quella mediocre, anche se fastosa, condizione architettonica (ma dietro l'architettura c'è tutto il resto) in cui siamo stati chiamati, in cui io sono stato chiamato ad agire e Be è dentro lì, in questo dove, che si può, credo, se c'è il bisogno, si può operare la rottura. Si può operare la rottura proprio, direi, fin a, lentamente (non sarà cosa che vedrò io ma molti di voi, io mi auguro, se l'uomo è destinato a continuare a esistere la vedranno), finalmente a distruggerlo, altro che a costruirne di nuovi, mi fanno ridere queste costruzioni di teatri pseudo-moderni che copiano tutta la struttura, il vecchiume e la mediocrità e la non violenza e la non luce del teatro quando è un fatto religioso. Mi fa ridere questo continuare a costruire teatri, è veramente una specie di divinizzare un luogo che non ha più nulla di umano e figurarsi se ha qualche cosa di divino, è una mitologia che mi meraviglia molto che venga appoggiata anche da chi dice d'essere avanti nel pensiero di dove può andare l'uomo. Ma forse, qui faccio un'altra digressione, molti di coloro che pensano di essere avanti nella barricata della difesa del diritto dell'uomo fingono di non vedere che questo avanti contiene anche il rischio che l'uomo possa essere distrutto come uomo, come uomo creato e possa essere sostituito da un uomo non creato ma da un uomo fabbricato. E allora se non si avverte questo rischio o lo si avverte e gli si mette sopra il silenziatore perché si fa parte di un altro potere, che è poi sempre lo stesso potere, allora si capisce bene che conviene costruire nuovi teatri nei quali si continua la mediocre teatroteca, quando va bene, la mediocre illustrazione, anche se ricchissima, di testi che non fanno niente, che non riguardano più il nostro destino perché quasi mai, mai anzi in certi teatri, nascono dalle nostre parole.

Io credo che, per esempio, c'è un testo enorme della drammaturgia italiana e hanno un bel dire gli idioti che la storia della letteratura italiana manca di teatro, è che non lo conoscono, non lo leggono e soprattutto, se si parla dei responsabili del teatro pubblico o finanziato pubblicamente, soprattutto non intendono diminuire la propria finzione di autori, il proprio complesso d'inferiorità di non essere autori, affrontando una parola che è nostra, che è originaria, che è della nostra lingua altrimenti non si direbbero certe cretinate. È chiaro che quando, in Italia, le strutture statali, parastatali o regionali o comunali in quarant'anni, (la guerra che è finita, cos'è? Più di quarant'anni) non hanno mai dato una sola volta Manzoni, né l'*Adelchi* né il *Conte di Carmagnola*, hanno dato una sola volta l'Alfieri, una sola volta il *Filippo*, ignorano, non hanno mai tentato di leggere Della Valle, de Dottori e resto solo ai primi, oppure leggono malissimo i *Sei personaggi*, ed è proprio de i *Sei personaggi* che volevo parlare, è chiaro che se tutto questo avviene poi passa per buona la menzogna che nel teatro italiano, poi taccio del teatro dialettale, che la storia del teatro italiano è misera, non ha grandi momenti. Ecco ma torniamo a i *Sei personaggi* che, secondo me, oltre a essere la più grande metafora che la cultura moderna, che l'uomo moderno, abbia realizzato sul suo proprio destino, cioè sul suo destino di... la perdita di Dio, la perdita del centro, nessuno la mai realizzata con la totalità, l'immensità e nello stesso tempo la semplicità, che sono tre cose che coesistono sempre nelle opere immense, come è riuscito Pirandello nei *Sei personaggi*. Ecco i *Sei personaggi*, sono, sarebbero stati se venissero letti non nel pirandellismo ma dentro alla loro struttura e alla loro lingua, ecco sarebbero stati veramente presi per quello che volevano essere, anche per quanto riguarda il dove del teatro. L'accusa, l'indice puntato contro il teatro così com'era, in cui entrano i sei personaggi è dire: «Voi mentite, su un teatro così non si può che mentire». Cioè l'irruzione dei sei personaggi dentro una struttura teatrale che è la struttura in cui continuiamo a operare ancora oggi, di quei sei personaggi lì è di un valore enorme in tutti i sensi ma, dato che adesso stiamo parlando del dove, ha un valore enorme perché, per la prima volta, con una violenza totale viene inchiodata, viene bollato come menzogna, non solo il modo ma il luogo in cui avviene la recitazione. Guardate che in questo caso Pirandello è stato di una ferocia, di un sadismo, di un masochismo, di una ferocia verso se stesso e anche di una ironia suprema perché la compagnia che

sta provando mentre irrompono i sei personaggi sta recitando un testo di Pirandello. È come se Pirandello ci avesse voluto avvisare: «Guardate che tutto quello che ho scritto prima – è un po' vero secondo me – io lo metto in accusa con questa che sto scrivendo adesso e metto in accusa non solo il luogo, dove ho accettato di realizzare e per cui ho accettato di pensare il mio teatro precedente, ma metto in accusa anche i miei testi». E in effetti credo che i *Sei personaggi* cancellino o riassumano, come tutte le grandi cose, cacciano in un angolo, calpestano tutto il teatro dello stesso Pirandello che li precede. Ma voi avete visto che, invece, il teatro continua a dare i *Sei personaggi* senza aver capito questa lezione, quest'accusa. Continua a darli perché gli fa comodo che permanga il gioco per cui i *Sei personaggi* possono entrare, dire quello che dicono, essere, esistere, strutturarsi per come sono, per quello che sono e quindi stabilire dentro una struttura falsa una struttura vera di lingua e di teatro, purché salvino il dove del teatro com'è oggi. Non è che sia questione, come hanno fatto anche molti registi ultimamente, di caricare e mettere in caricatura, che è un modo di evitare il problema, il modo di recitare della compagnia e dare verità realistica ai *Sei personaggi*. Questo è evitare il grande problema. La verità è che, e pochissimi si sono accorti, che il linguaggio dei *Sei personaggi* è completamente differente, è diverso strutturalmente, dal linguaggio della compagnia del capocomico. Ed è qui che è la grande messa in accusa del teatro come luogo come dono...

[...] MANCANZA NELLA REGISTRAZIONE

...che è messo in scena, parlano con un linguaggio che ha un ritmo che è il ritmo di una poesia. Non per niente, adesso non vorrei annoiarvi perché parlo già da un ora e venti, non per niente se voi lo esaminate la struttura della lingua dei *Sei personaggi* ha più di una parentela con la struttura di quello che è ritenuto il più difficile degli autori drammatici italiani: esattamente con l'Alfieri. Ci sono addirittura dei dialoghi, per esempio tra la figliastra e il padre, tra la figliastra e il figlio, che hanno l'andamento, non solo il numero di sillabe ma perfino l'andamento ritmico, l'uso della punteggiatura e della lineetta, per esempio, di cui molto fa uso l'Alfieri, che è tipicamente alfieriano.

L'irruzione della verità estrema, della tragedia estrema cioè: “Noi siamo senza pad, senza autore” che non è l'autore di teatro, com'è stato detto, non è solo quello e non è nemmeno solo, come è stato detto, l'autore sociale cioè l'ideologia. Qui è chiarissimo, perché poi Pirandello lo dice a un certo punto, il padre che manca ai sei personaggi, che i sei personaggi cercano è l'Autore cioè Dio: è questa qui la grandezza. Io ricordo che una volta, dicendo questo, molti avevano mormorato: «ooh...» e non hanno mormorato più quando, leggendo la prefazione dell'ultima edizione dei *Sei personaggi*, quella del ventisette che è quella definitiva, Pirandello, parlando dei sei personaggi, li descrive ad uno ad uno e quando arriva al figlio che naturalmente, e non a caso, nelle rappresentazioni che si usano fare è ritenuto un personaggio secondario, siccome dice poche cose, siamo a questo!, siccome dice poche cose è secondario e, invece, è, probabilmente il personaggio più misterioso, probabilmente... anzi è colui che quando si muove, ed è la fine dei *Sei personaggi*, fa accadere, fa precipitare la struttura e i sei personaggi: la bambina annega e il figlio si uccide, si suicida, proprio su un movimento e su una parola, sulle parole del figlio. Bene quando arriva a parlare del figlio Pirandello dice: «Beh è colui che non vuole, che meno degli altri partecipa alla richiesta di esibire il proprio dramma, anche perché l'autore che egli cerca non è propriamente un autore teatrale»². E quelle che ho citato, le ultime, sono le parole reali che ha scritto Pirandello. Quindi è evidente che se non è l'autore teatrale, non è certo un autore sociale, un autore economico, non è certo un manager che il figlio cerca, è colui di cui manca e di cui mancano loro.

² «C'è un personaggio infatti quello che “nega” il dramma che lo fa personaggio, il Figlio che tutto il suo rilievo e il suo valore trae dall'essere personaggio non della “commedia da fare” che come tale quasi non appare ma della rappresentazione ch'io ne ho fatta. È insomma il solo che viva soltanto come “personaggio in cerca d'autore”; tanto che l'autore che egli cerca non è un autore drammatico».

E allora ritorniamo invece al dove. Ecco proprio noi nella nostra cultura, noi con la nostra lingua abbiamo generato o c'è stato Chi ha tirato fuori dalla nostra lingua. il testo in cui il dove, il luogo del teatro, è messo in causa definitivamente. Non abbiamo saputo approfittarne, non abbiamo saputo capire il peso che ha avuto questa irruzione e comunque (adesso chiudo perché veramente sono andato troppo in là) io credo che bisognerebbe agire per poter distruggere il luogo così com'è, trovare le possibilità anche strutturali, anche architettoniche, anche formali di crearne un altro a misura e a dimensioni di queste nuove necessità, bisognerebbe agire, credo, con la stessa violenza, la stessa imperterrita, inesorabile definizione, con la stessa irruenza con la stessa misura estrema, totale con cui Pirandello ha fatto agire i sei personaggi. Allora così forse il dove cominceremmo a romperlo, a rimetterlo in causa fino a farlo diventare insopportabile come fatto adesso e poi proprio questo movimento di rottura...

[...] MANCANZA E FINE DELLA REGISTRAZIONE.