

Titolo || Colloquio con Rino Sudano  
Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia  
Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Colloquio con Rino Sudano

di Gigi Livio, Armando Petrini e Donatella Orecchia

L'incontro con Rino Sudano si è svolto a Torino, il 2 marzo del 1997. La sera precedente Sudano aveva detto la Recita del rigore all'Unione culturale Franco Antonicelli nell'ambito di un ciclo sul tema "Arte e politica". Qualche volta abbiamo messo tra parentesi quadra dei suoni emessi da Sudano: infatti si tratta di un attore e la trascrizione non può dare ragione che in parte del suo modo di parlare, da attore, appunto; così la sua risata, secca e, per così dire, "atonale", è stata resa da noi con un semplice: "[ride]". Per lo stesso motivo abbiamo mantenuto il tono del parlato riducendo i nostri interventi al minimo (eliminazione di ripetizioni troppo evidenti, per esempio) perché rimanesse la freschezza e l'immediatezza di un dialogo che ha come protagonista un maestro del "dire".

Livio Allora Rino, siamo qua riuniti per fare una chiacchierata con te da pubblicare su questi nuovi quaderni di ricerca sul teatro e altro dal titolo L'«Asino di B.»: voglio spiegarti perché questo titolo. Nel *Diario di Svendborg* Benjamin, alla data 24 luglio, scrive: "Su una trave che regge il soffitto dello studio di Brecht sono dipinte le parole 'La verità è concreta'. Sul piano di una finestra c'è un asinello di legno che può assentire con la testa. Brecht gli ha appeso intorno al collo un cartellino, dove ha scritto: 'Devo capirlo anch'io'". Questa è l'epigrafe che compare nel primo quaderno e poi comparirà anche negli altri, ed è il motivo del titolo. L'«Asino di B.» può essere l'asino di Brecht, l'asino di Benjamin... l'asino di Beckett, ciascuno a propria scelta, comunque è da questo diario di Benjamin che mi è venuta l'idea di dare questo titolo. Hai qualche commento da fare su questo titolo, per incominciare la conversazione?

Sudano Dunque, no, non ho nessun commento perché il titolo è bello, ma cominciare da un titolo mi sembra cominciare dalla fine e quindi non... il titolo è bello, la spiegazione che tu hai dato del titolo mi pare indicare una strada, aggiungerei semmai, così, tanto per cominciare la strada, aggiungerei semmai che rispetto a "la verità è concreta", ci aggiungerei "la verità è concreta, devo capirlo anch'io ogni momento". Ci aggiungerei solo "ogni momento"... per adesso non mi viene altro.

Livio Va benissimo. Questo fatto della "verità è concreta" e del fatto "dobbiamo capirlo tutti ogni momento", anche lui, l'asino, deve capirlo, direi che c'è già qualcosa del tuo teatro, no, in questo dire? Tu ieri sera all'Unione culturale hai fatto una recita, che si inserisce nell'ultima fase del tuo teatro, inaugurata ormai una dozzina di anni fa, o anche quattordici, con *Recita*, la prima *Recita*...

Sudano La prima *Recita*... dunque se vogliamo storicizzare, se ci interessa farlo, *Recita 1*, cioè quella che si chiamava solo *Recita*, in realtà è stata estrapolata da quello spettacolo che credo tu non abbia visto perché l'ho fatto solo a Roma e basta... ah no, l'ho portato anche a Genova, ma era il periodo in cui l'ho fatto al Gobetti, di fianco allo Stabile, quindi tu non c'eri, che era *Su Bataille da Bataille*; all'interno di questo *Su Bataille da Bataille* a un certo punto io a sipario chiuso uscivo fuori e dicevo questa cosa. Posso aggiungere per curiosità che alcuni critici, De Monticelli, i più intelligenti, anche se poi sbagliavano... ma, insomma... i meno stupidi... Garrone di "Repubblica" fece di questo pezzo il perno dello spettacolo, sbagliando poi la lettura, cioè per lui era uno strepitoso pezzo lacaniano, perché aveva letto intanto la complicatezza, queste parole che diventano illeggibili, quasi... d'accordo, sbagliò...questo per dire. *Recita* però poi nasce autonomamente... l'anno te lo devi ricordare tu...

Livio Mi pare il 1983.

Sudano Ecco, quando m'hai invitato tu a Cagliari all'Università l'ho estrapolato da questo spettacolo e lì... *Recita*, nell'83.

Livio Ecco allora siamo appunto nell'ultima fase del tuo teatro, che inizia nell'83, quest'anno siamo nel'97, quindi sono tredici-quattordici anni. Quest'ultima fase del tuo teatro è caratterizzata da alcuni elementi. Il primo elemento è un relativo e molto cauto abbandono dell'interruzione della comunicazione, che invece era il perno portante della fase precedente, quella appunto che culmina probabilmente con *Su Bataille da Bataille* che io non ho visto... Culmina comunque con i *Sei personaggi*, che io ho visto.

Sudano Il culmine massimo dell'interruzione della comunicazione...

Livio È i *Sei personaggi*.

Sudano Perché non c'era... Posso, per un minuto e mezzo tentare di spiegare perché i *Sei personaggi* non venivano messi in scena, perché io mi sono detto che i *Sei personaggi* non possono essere messi in scena. Li nasce tutto l'equivoco pirandelliano, affascinante equivoco... quindi i *Sei personaggi* non possono essere messi in scena, quindi secondo me dei *Sei personaggi* se ne può solo parlare. Quindi io misi in scena, se ancora si può usare questo termine, non mettendo in scena, mi correggo, i *Sei personaggi*, misi in scena una critica dei *Sei personaggi*, era una critica in cui nessuno parlava, cioè non era una critica di parole. Siccome questo era stato preceduto da un laboratorio con gli studenti, intervennero gli studenti ognuno con una parte di registrazione e quindi loro hanno fatto i *Sei personaggi* e io e Anna e Vincenzo ci aggiravamo sul palcoscenico alla ricerca di qualcosa che non trovavamo mai. Basta, tutto qui, non c'era altro. Quindi, il culmine dell'interruzione della comunicazione. La non messa in scena dei *Sei personaggi*.

Livio Benissimo, allora, questo è il culmine dell'interruzione della comunicazione, dopodiché con *Recita* c'è un inizio di ripresa della comunicazione che ieri sera... come si chiama il pezzo di ieri sera?

Sudano *Recita del rigore*, e ha un sottotitolo... ovvero, perché la parola adesso deve rimanere lettera morta.

Livio Ecco, allora, tra *Recita* dell'83 e questa *Recita del rigore* c'è, come dire, una costante ricerca di una nuova forma di

comunicazione, no?, anche se questo termine lascia tutti e quattro un po' perplessi, cioè non so quanto...

*Sudano* No, vai pure avanti, perché poi può darsi che... cioè... superiamo questa parola... ho capito quello che vuoi dire, sono d'accordo...

*Livio* Sì, ma non mi piace il modo come l'ho detto. Io mi ricordo che una volta all'Università quando io ti ho detto qui c'è troppa comunicazione, mi pare che fosse *Note di notte*, se ricordo bene... sì, era *Note di notte* ...'93. Io mi ricordo che all'Università ti avevo detto, non mi ricordo come era venuta fuori la cosa, che trovavo che stranamente ti vedevo comunicare...

*Sudano* Questo me lo ricordo.

*Livio* E tu mi hai risposto "Devo essermi intenerito con l'età". Ecco, vediamo di andare avanti su questo concetto.

*Sudano* Allora, riprendiamo i termini, chiariamo meglio il termine "comunicazione". Dunque, quello che noi stiamo chiamando interruzione della comunicazione, è, in realtà... perché qui mettiamo in opera gli strumenti che ci sono tanto cari e che danno il significato al ragionamento, lo strumento dialettico. Però il mio strumento dialettico non è la dialettica hegeliana e neanche quella marxiana, cioè è la dialettica senza sintesi, è quella del paradosso, cioè una tesi e una antitesi che finisce... allora, per tornare da questo strumento al concetto di comunicazione: mentre io dicevo comunicazione, in realtà volevo indicare il suo opposto, cioè volevo indicare il massimo della comunicazione... la tensione... cercavo cioè di aprirmi e di aprire ferite, chiudendo la comunicazione, così solo si può aprire la comunicazione. Quindi, in questo senso la chiusura della comunicazione significava tensione, non verso una "nuova" comunicazione, perché a me la parola "nuovo" mi puzza di conserva di... di conservazione... L'asino di B. in qualche modo è lì a dire che la verità è concreta, per cui finché uno sente qualcosa di concreto è nella verità. In quel momento io sentivo che la concretezza della verità era nel fatto di cercare di aprire finalmente la comunicazione, quella che ci è stata negata, insomma, che comunque, diciamo, tutto il dopoguerra in una maniera feroce ha negato, chiamandola comunicazione, cioè il contrario della comunicazione la chiamavano comunicazione - adesso non voglio dilungarmi troppo -... quindi, nel momento in cui tu mi fai questa osservazione della... cioè io ti rispondo "con l'età mi sono un po' intenerito", certo apparentemente può sembrare una battuta, in realtà quello che io cerco di fare, ho cercato di fare, o di essere, da un certo momento in poi, è quello di cercare di pensare il meno possibile, perché tu sai benissimo che i miei testi non sono testi scritti e poi letti. Il mio procedimento di scrittura, se tale di può chiamare, è un procedimento di... io 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, ecco... scrivere senza pensare, cioè scrivere il tono, descrivere il tono, io descrivo toni... Se questo è il mio tono di adesso, e quindi è concreto, perché lo sento mio, lo scrivo, anche se può essere patetico... patetico. Quindi, non si tratta tanto di... sono più vicino adesso alle intenzioni che mi hanno spinto a scrivere *Recita*, che non *Recita 1, 2, 3*. Lì ancora pensavo... ero ancora troppo scrittore, non so se... meditavo troppo il senso, adesso, con l'andare del tempo, che era poi l'intenzione di *Recita*, adesso mi lascio andare sempre di più... non è che il cervello mi vola via e cado in stati di trance [ride], per carità, il cervello è sempre lì, ma viene tenuto sotto stretta sorveglianza, tento di escluderlo il più possibile, perché mi affido al dire, e questo [emette suoni di testa] e lo scrivo, [idem] e lo scrivo, [idem] e lo scrivo, [emette un suono basso] e lo scrivo, ecco. Non riesco a spiegarmi meglio di così...

*Livio* Ma così va benissimo. Senti però a questo punto mi pare che sia il momento giusto per aprire il discorso sullo stile, che può essere anche chiamato forma, però io preferisco chiamarlo stile, in quanto stile è comunque una forma formata, mentre forma potrebbe essere qualsiasi forma anche pre-formata, quindi chiamiamolo stile. Dunque, conosco le tue posizioni sull'argomento. Tu sei violentemente contro lo stile, però questo che stai dicendo adesso denuncia uno stile molto preciso, cioè stai esprimendo un modo di scrivere per dire, o di dire scrivendo, forse è meglio dire questo, no?, o di scrivere dicendo e dire scrivendo, ecco forse così è meglio. Vuoi chiarire un momento questo punto. Cioè chiarire anche perché tu sei contro la forma.

*Sudano* Perché? No... Io cerco di usare parole che colgano sempre il segno e se si sposta anche una virgola... ecco, sono in queste condizioni... si cade nell'errore più... la parola che dico può essere imprecisa, ma non può essere neanche cambiata di una virgola, se no non si capisce più quello che esattamente io volevo dire. Io non sono contro la forma, non posso, l'ho detto anche ieri e lo dico da anni, io non posso essere contro la forma, mi proporrei un compito che è da alienato mentale, da uno che non sa che la verità è concreta. Io subisco la forma, è un'altra cosa, la subisco. Ci devo passare attraverso, ed è una lotta continua contro questa cosa, non perché penso di potermene liberare, ma perché questo cambi, è il rovescio, cambi, è un altro atteggiamento, e siccome l'attore è atteggiarsi, se parliamo di attore, gli attori si atteggianno, no?, quelli di teatro, cioè gli attori...

*Livio* Ah, su questo, guarda, siamo di un d'accordo assoluto.

*Sudano* Non è che l'ho precisato perché non fossimo d'accordo...

*Livio* Certo... per chiarire, poi stiamo anche parlando per un lettore.

*Sudano* Allora, detto questo, se l'attore è corpo... anche questo mi pare che malgrado... tu, adesso faccio un breve inciso, ma brevissimo, hai avuto dei tentennamenti nei confronti del povero Antonin Artaud, tentennamenti che sono giustificati perché lo hanno crivellato di colpi in questi ultimi quindici anni, non hanno lasciato, come si diceva ieri sera, che i morti seppellissero i morti. Artaud ci ha fatto capire una cosa, basta, niente di più, però non è mica una cosa da niente, che l'attore è corpo. Poi c'è l'equivoco del corpo, ma di questo non ne parliamo perché siamo già d'accordo.

Titolo || Colloquio con Rino Sudano  
Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia  
Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

*Livio* No, no, ne parliamo per i nostri lettori.

*Sudano* Benissimo, parliamone per i nostri lettori. Allora, quando Artaud ci dice corpo non ci dice culturismo fisico, i salti, i balzi, la fisicità del corpo [ride]. È esattamente l'opposto, è esattamente l'opposto. L'equivoco nato, cioè gli artaudismi, che sono stati la rovina di Artaud, gli artaudismi che hanno provocato il livinghismo, i terziteatrismi, i brookismi, e chi più ne ha più ne metta.

*Livio* I grotowskismi...

*Sudano* I grotowskismi, dimenticavo. I barbismi... Va beh, insomma, andiamo avanti così. Sono nati su un equivoco, un equivoco... non so, in buona fede o in mala fede poco ci interessa, ci interessano i risultati di questi equivoci. E cioè di prendere alla lettera [ride] questo concetto di corpo. Dimenticandosi che Artaud parla di corpo ferito, di corpo morto. Quando Artaud parla di corpo parla del cadavere, non parla del corpo vivo, non parla assolutamente del corpo vivo, parla del cadavere. Questo è il corpo dell'attore. Questi invece l'hanno preso dalla rovescia [ride], dal vitalismo del corpo, e cioè la fisicità del corpo, che è diversa dalla coscienza del corpo; e dal fatto che il corpo si situa in uno spazio e in un tempo e che quindi... anzi, deve stare il più fermo possibile e non caprioleggiare, volteggiare, contorcersi, agitarsi, non so, far vedere che c'è... perché più uno fa vedere che c'è, meno c'è. Trattasi di un equivoco che poi sconfinava col balletto, arte degenerata e degenerante, secondo me [ride]. Ma comunque per il balletto, è il balletto, va bene, è l'equivoco del balletto, o del ballo, o della danza. No, non ci interessa. Il corpo è la parola morta. E proprio in quanto tale, in quanto è corpo, morto, finalmente può esplodere, esprimersi, e sfondare tutto quello che c'è da sfondare, davanti all'attore... Temo di aver perso un momento il filo.

*Petrini* Eravamo alla forma...

*Sudano* Quindi, dicevo, se, come abbiamo detto, di teatro si sta parlando, il teatro è l'attore, e lo ribadisco, e nient'altro che l'attore e se l'attore è il corpo, come ho detto adesso cos'è per me il corpo, ebbene, è evidente che a un certo punto l'atteggiarsi del corpo è condizionato dal rapporto che tu hai col concetto, dal rapporto fisico, cioè di atteggiamento, con la forma. Quindi, se il tuo rapporto nei confronti della forma, che però è una parola che riferita al corpo è di difficile spiegazione... ma comunque, per usarla come metodo, come mezzo interpretativo, come convenzione... usiamo questa parola convenzionalmente, la forma; beh... se tu hai nei confronti di questa parola che contiene tutta una serie di... è una scatola cinese, insomma no?, contiene tante altre scatole, non si finisce mai. Ma comunque, diciamo, se tu hai un atteggiamento di favorire, di favore verso la forma, il tuo corpo si atteggerà in un modo, e quando dico corpo dico voce del corpo, stato della voce del corpo, interno del corpo, un atteggiarsi di un certo tipo. Se hai invece un atteggiamento di subire la forma, io adesso la chiamo forma accettata. E quindi cercherò di spiegarmi tramite un parola che può essere "vergogna" o "pudore". Sempre perché stiamo parlando di teatro e di attore. Allora, chi è favorevole... concedetemi questa licenza, "chi è favorevole alla forma" non è molto bello, non è quello che voglio dire, ma sennò poi... abbiamo stabilito appunto dei paletti convenzionali... quindi, chi è favorevole alla forma sicuramente pian piano cadrà nella spudoratezza, sarà un attore spudorato. Chi invece ha nei confronti della forma un atteggiamento per cui la forma viene subito sarà un attore in cui il pudore e la vergogna aumenteranno. Ma e allora? Niente, sono due atteggiamenti diversi e due modi di porsi in scena completamente opposti, in antitesi, che potrei legare diciamo a un concetto che chi è in favore della forma non fa altro che sempre più spudoratamente accrescere la sua mancanza di pudore, di vergogna eccetera eccetera e quindi esibisce sempre più il talento che quanto più viene esibito tanto più degrada l'attore che lo esibisce. Viceversa chi invece subisce la forma, tanto meno mostra il suo talento e tanto meno viene esibito e mostrato tanto più innalza l'attore che non lo esibisce.

*Livio* Ecco, ma il non esibirlo non vuol dire che questo talento non ci sia, cioè alla base di una forte presenza attorica è comunque necessario il talento.

*Orecchia* Potresti unire a questo discorso il concetto che a parer mio è fondante del tuo modo di essere attore e che si lega anche al titolo della recita di ieri, che è il rigore, il concetto di spreco, in questo senso anche spreco del tuo talento. Spreco di te, spreco del tuo talento, se puoi parlare anche di questo collegando quello che ti chiedeva Gigi.

*Sudano* Dunque, non posso collegarlo anche se quello che tu hai detto è giustissimo, perfetto, ti risponderò dopo, però non riesco a collegarlo con quello che ha detto Gigi. Dunque, allora... Certo, il talento è come la forma, va dato per scontato, certo, appunto. Il talento c'è o non c'è. E come dire che uno... cioè, trovo perfettamente... uso la parola contraria, lo trovo troppo utile. Volgarmente utile continuare a parlare se uno ha talento, non ha talento, se il talento è importante... troppo utile, troppo utile. Ribadisco, troppo utile. Se ne ricava un utile, questo voglio dire con troppo utile. Se ne ricava un utile a continuare a dire il talento e basta, il talento quello ce l'ha, non ce l'ha... il talento c'è o non c'è. Se c'è si vede, per chi lo sa vedere, per chi lo vuol vedere, per chi è sano dentro... o non c'è. La forma non si può sfuggire. Ci deve essere la forma. Non puoi sfuggire alla forma. È, siamo sempre lì, il tuo modo di porti nei confronti del talento, che ci deve essere, e della forma, che devi attraversare.

*Livio* Che non può non esserci.

*Sudano* Che non può non esserci, certo. Rispondo a te. Dunque, detto questo... certo... questo è un argomento se vuoi anche batailliano, questo dello spreco, della *dépense*, sì... e che si ricollega, la tua domanda è molto importante, la tua osservazione... questa domanda poi si ricollega a quando si parlava di interruzione della comunicazione, di comunicazione... cioè... e si ricollega anche alla mia idea di sacro, che è un'idea di sacro non trascendente, un'idea di sacro immanente, che è un'idea marxista. Ma Bataille è marxista, ha una sua strada... ma è marxista... di sacro immanente. E Marx ci parla anche del sacro immanente quando dice, quando usa la parola alienazione parla di una perdita di che cosa... lui non specifica... la perdita

Titolo || Colloquio con Rino Sudano

Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia

Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

dell'immanenza del sacro, cioè dell'interezza della persona, che invece è spaccata, divisa, frantumata. Il sacro è unità. Scusate questo breve excursus, ma è necessario per delinearne i passaggi... E allora sprecare il talento significa comunicare. Sempre in questo meccanismo, sempre con una noia mortale, ma lo devo sempre dire, sempre qui, oggi, perché qui, oggi, io constato concretamente che la verità sta lì. Domani, dopodomani forse no. Ma qui e oggi... ed è un qui e oggi che dura da troppo, tuttavia [ride]... però noi siamo sempre qui e oggi... ebbene, la comunicazione attorale, e teatrale quindi, passa attraverso un atteggiamento che tu hai nei confronti del talento e nei confronti della forma, io personalmente ho scelto... non voglio dire che questa sia la verità del teatro oggi, ma comunque... io ho scelto per un atteggiamento di spreco del talento... questo lascia traccia, quindi è una forma di, se vuoi... possiamo usare tanti termini... di autolesionismo, aprirsi una ferita perché finalmente si apra l'utopia, perché la gente oggi è avvolta sempre nell'ambito del progetto, del fine che giustifica i mezzi, del mezzo che giustifica il fine, di ciò che serve per fare una cosa, di ciò che non serve per fare un'altra, cioè nell'ambito di un libro mastro che registra perdite e ricavi. Si spreca talento, si deve sprecare il tempo, perché tanto il tempo passa, sia che tu non lo sprechi, sia che tu lo sprechi, tanto vale... questa è quella che io ritengo oggi la verità della comunicazione attorale. In realtà... questo presenta però una grande difficoltà... cioè la difficoltà che lo spreco lasci traccia, nel senso che se io butto via questo oggetto la gente deve sapere che prima lì c'era stato un oggetto, perché se no, se non sa che c'era un oggetto, non vede che c'è un talento sprecato, è difficile questo eh... cioè, mostrare il talento e negarlo allo stesso tempo è un'operazione molto difficile... questa è la mia cifra... lo stile [ride]. La parola stile è collegata per me a ben altri discorsi e che... o forse magari molto vicini... ma insomma... Se per stile si intende uno stile di vita, sì... sono molto più convinto in questo caso... perché stile di vita significa... significa cercare di essere comunista prima ancora che avvenga il comunismo, insomma... allora il mio stile di vita è uno stile di vita comunista. Allora, per quanto riguarda la vita la parola stile l'accetto, mi interessa, mi piace. Per quanto riguarda invece il teatro, anche se la differenza fra vita e teatro diventa sempre più sottile... ma comunque... no, non mi convince.

*Livio* Bene, allora con questo siamo già entrati in un altro nodo fondamentale del tuo teatro, che è l'eticità. Però vorrei, prima di aprire il discorso sull'eticità, chiudere quello sullo spreco con un breve, se vuoi... o non breve, chiarimento di cosa vuol dire lo spreco, batailliano, nei confronti della società in cui stiamo vivendo, che è giustamente definita la società dello spreco, nell'altro senso, nel senso diametralmente opposto, no? Cioè, noi abbiamo tutta una serie di termini speculari, che indicano due cose assolutamente opposte. E ancora sullo spreco, poiché tu hai sottolineato che lo spreco deve essere anche uno stile di vita, io ti faccio una domanda che non è assolutamente personale perché tu sei un uomo pubblico come attore, come io come docente universitario sono un uomo pubblico. Quindi noi dobbiamo anche rendere conto, o comunque... non dobbiamo... è anche giusto che rendiamo conto di certe scelte di vita. Tu sei completamente emarginato dal teatro. E ho detto dal teatro... Non solo dal teatro ufficiale, ma anche dal teatro non ufficiale.

*Sudano* Che è diventato molto più ufficiale...

*Livio* Che è diventato molto ufficiale... Su questo siamo perfettamente d'accordo...

*Sudano* Nel senso di ufficiale... [ridono]. Cioè è diventato il poliziotto... E' la fine del finto rivoluzionario, poi diventa il poliziotto del padrone. Ma lo sapevo da tempo questo... la vocazione di poliziotti...

*Livio* Ecco, allora, come vivi... non dal punto di vista intimo, intimistico eccetera, ma come attore, a cui è in qualche modo inibito di esibirsi. Perché tu in questo momento lavori pochi giorni all'anno a Quartu, fai qualche cosa a Torino, per lo più nell'ambito universitario, però non fai più come hai fatto per tanti anni, compagnia, poi i giri, eccetera eccetera, quando avevi la cooperativa Quattro Cantoni, no? Ecco, come vivi da attore, e anche da uomo, visto che hai parlato prima di stile di vita, questa emarginazione nella società dello spreco sprecandoti.

*Sudano* Dunque... è difficile cominciare... La mia difficoltà non sta nel fatto che non voglio fare uscire il mio personale, non è questo il problema... È difficile cominciare perché, per fare un ragionamento, o una mozione del cuore, che è la stessa cosa, rispetto a questa tua domanda bisogna cominciare da dove?...

*Livio* Dalla società dello spreco e dallo spreco.

*Sudano* No... perché la cosa riguarda me in confronto alla società, quindi è molto complessa... non è... quindi... direi che possiamo cominciare da questa frase... frase che tu ricordi benissimo che io pronunciavi tanti anni fa... "Ho progettato il mio fallimento". Allora questa frase, non so quando la dissi, non so...

*Livio* No, cerchiamo di precisarlo, sempre per i nostri lettori... Tu questo a me... a me, non so a altri...

*Sudano* Tu poi l'hai scritto in *Minima theatrialia*.

*Livio* Io l'ho scritto in *Minima theatrialia*, che è dell'83, però quel pezzo l'avevo scritto un po' prima, diciamo che a me l'hai detto all'inizio degli anni Ottanta.

*Sudano* Allora, se a te l'ho detto all'inizio degli anni Ottanta, in realtà questa frase che tu magari non così "progettazione del fallimento", che mi pare un altro paradosso... si progetta un eventuale successo, non si progetta il fallimento... su questa frase, non su questa frase, su ciò che mi ha portato a questa frase, io già con Anna parlavo da alcuni anni. Quindi, progettare il fallimento aveva in sé in quel tempo... ecco, perché adesso poi va corretta... negli anni che sono passati... in quel momento aveva una doppia... aveva in sé una carica di preveggenza come io rivendico in maniera totale per quanto riguarda la mia attorialità, cioè il mio teatro. Il mio teatro ha, di questo ne sono ormai assolutamente convinto... il mio teatro è profetico, assolutamente profetico. Cioè è sempre molto più avanti di ciò che sta accadendo. Così deve essere, se ogni giorno guardi "L'asino di B.", se ogni momento segui la concretezza della verità... e quindi la verità è... la preveggenza di domani... Quindi

Titolo || Colloquio con Rino Sudano  
Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia  
Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 5 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

la mia preveggenza mi diceva che il mio teatro sarebbe stato un fallimento, oggettivo e soggettivo. A quel punto o abbandonare quest'idea o invece portare quest'idea con fierezza. Dacché ne deriva anche tutto un teatro da negare, il talento che negava l'utilità, l'utilitarismo, il talento che negava l'esibizione del talento, e invece non lo spreco di talento eccetera. Tutto un atteggiamento attorale preso in negativo, come mi pare tu hai detto altre volte, per sottrazione. E si dà il caso che più passano i tempi, a meno che non passano, ma passano, più questa mia previsione prende corpo, si afferma... E qui posso collegarmi al discorso della società che viene chiamata dello spreco, ma che in realtà non ha nulla... ed è esattamente il contrario del mio concetto di spreco. Questa società non spreca niente. Finge di sprecare. Questa è la società del perenne riciclaggio. Tutto viene riciclato... cioè il discorso che facevo ieri sera sul passato che non passa: il passato non passa. Cioè, ci si nutre di morti, di cose morte. Che sembrano sprecate, ma in realtà vengono continuamente riutilizzate. Continuamente. Perché? Perché il mercato, che è... questo leviatano - non è più lo Stato, è il mercato... o lo Stato è il mercato - questo leviatano ha dei bisogni, che sono diversi, cioè ha dei bisogni di nutrimento e di digestione sempre più velocizzati e quindi, naturalmente... però non è che la sua fame cessi, per niente, quindi deve però velocizzare tutto il processo nutritivo e tutto il processo digestivo, le sue feci però poi vengono rimangiate, se mi passate questa metafora della digestione, cioè del nutrimento e della digestione. Quindi noi ci nutriamo di feci, in realtà, non sprechiamo niente, sembra che sprechiamo, ma non sprechiamo niente. Questi non sprecano niente, tutto viene riutilizzato. Uno spreco è spreco... a perdere. Il mio concetto di spreco è proprio quello, non voglio che sia riutilizzato niente. Cioè nulla, capito? Scusate devo fare un giro... il ragionamento si contorce un momento, ma questo lo chiarisce. Io detesto in teatro la ripetibilità, che si può ricollegare a questo concetto di spreco. Di finto spreco. Cioè il replicare, la replica, il ripetere, per me è... [ride]... è, appunto, finto spreco, cioè è riutilizzazione di un tempo che è passato e tu lo stai riutilizzando, lo riproduci. Ora, se c'è già una macchina, se c'è già la macchina che lo riproduce, ma perché anche tu devi riprodurlo? Cosa devi riprodurre? E' già molto... Oggi non devi neanche più produrre, non solo non devi riprodurre, ma neanche produrre, devi solo mostrarti sprecato, cioè non produrre più niente, sprecare tutto. E' un gesto questo che non indica passività, indica un'altra forza, uguale e contraria, che tira esattamente dall'altra parte. Quindi, è una forza, sprecare, realmente sprecare... perdere tempo. Quando dici "Ma non perdiamo tempo"... no, dipende... non si può fare altro, perdere tempo... ma farlo bene [ride] ...bisogna perdere bene il tempo... se utilizzi il tuo tempo... faccio una breve parentesi, brevissima, non sto dando una lezione di vita, o di comportamento, che debba servire per... stiamo parlando sempre dell'attoralità e del teatro eh, no perché... mettiamo le cinte a questo discorso, perché se no... allora, entro questo recinto... perdi tempo, in teatro. Perché provi? Perché provi? Perché provi? Cosa provi in teatro? La prova in teatro è... non è tempo perso, è tempo guadagnato. Quando tu hai una parola da dire, che sia tua o di un altro... la dici e basta, cioè la sprechi, la butti lì, se hai questo atteggiamento. Provare significa cercare di prendere, rubare, prendere tempo prima di dire questa battuta, che guarda caso poi questa parola non è che cambia dal momento in cui tu l'hai dentro di te, o l'hai letta, è tua o di un altro, e poi la dici, no, no... è semplicemente la messa in scena della... [ride] è imitazione della fabbrica... Imitazione della fabbrica. Siccome io devo fare vedere che il teatro è un lavoro [ride], allora provo, riprovo, non riprovo, provo qui, provo là, metto, monto, rismonto, faccio... tutto tempo utilizzato, per riprodurre. Produrre e riprodurre [ride]. Dove l'attore è un operaio... Adesso, indipendentemente dal regista... E' che questi discorsi trent'anni fa si sapevano. I poliziotti lo sapevano [ride]. Cioè era tutto molto chiaro. Ora fanno finta di non saperlo più. Provano, riprovano. Io invece ho portato all'estremo questo discorso, è molto semplice. Ecco perché sono escluso... escluso. Come mi sento in questa esclusione? In questa esclusione un giorno mi sento male, un giorno mi sento bene, non è che sto sempre bene [ride]. Però una cosa sono... sì, di una cosa sono fiero. Più il tempo passa, anzi, più divento fiero. Su questo non c'è alcun dubbio. Perché so che quelle poche persone, che poi non sono tanto poche... ma comunque... sono poche, che mi sono vicine, intendo con questo vicine, vicine, non solo o non tanto a me care, ma anche con tanto di comprensione, e di colloquio, di dialogo, beh, insomma, per la miseria, non posso che essere fiero.

*Livio* No, ma c'era... scusa, ma c'era l'altra parte, il teatro etico. Cioè questo si collegava, ti ricordi la mia domanda...

*Sudano* Sì ma tu mi dicevi della società dello spreco...

*Livio* Sì, e hai risposto. Ecco, adesso tu dicendo quello che hai detto hai già dimostrato che il tuo è un teatro etico, però forse su questo hai ancora qualcosa da dire... *Sudano* Beh, sì, certo... Devo fare solo maggiori precisazioni per quanto riguarda il concetto di teatro etico. Beh, innanzi tutto bisogna dire che cosa io intendo per etica. Dunque, io mi attengo, come dire, alla tradizione della parola etica, etica è pratica. Etica è una pratica, no? Fin dai tempi di Socrate, anche se Socrate non ha mai scritto, non ha sistematizzato il suo discorso filosofico, perché questo lo fa Platone... Ma, dico, fin dai tempi di Socrate, forse anche da prima, anzi da prima forse ancora di più, presocratici eccetera, si sa che il fine del pensiero è tradursi in pratica, quindi il fine della filosofia è questo concetto che va fino a Beckett... cioè la filosofia era, dico era perché non so se c'è ancora filosofia, ma questo è un altro discorso, era quella scienza, perché allora era l'unica scienza, anzi è la madre delle scienze, che attraverso il pensiero cercava la pratica, ma il fine ultimo della filosofia era cosa è l'uomo nella vita. Come si deve comportare l'uomo nella realtà. Nella vita. Quindi per me etica e pratica sono la stessa cosa. Per Kant infatti critica della ragion pratica è l'etica, e via discorrendo. Quindi etica e pratica per me sono la stessa cosa. Quando ho detto questo mi pare di avere detto, di aver, in certo senso riassunto tutto quello che ho detto prima in una parola sola, cioè l'attoralità etica è solo pratica, è una pratica. E' una pratica... attenzione, che non può avere un fine, perché se no diventa una tecnica, e allora la tecnica porta a una mistica. La pratica, invece, si pratica. Per praticare la pratica occorre avere un metodo. E cioè a dire, del rigore. E' chiaro che oggi come oggi, tu sai benissimo che non puoi praticare immediatamente il rigore, devi decidere con la mente di fingere un

Titolo || Colloquio con Rino Sudano  
Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia  
Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 6 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

sentimento che poi userai come maschera, fino a che questa maschera non la sentirai più come maschera, per praticare l'etica del rigore o il rigore dell'etica.

*Petrini* Vorrei tornare al discorso dello spreco e della forma. Per come tu hai parlato dello spreco, e ancora prima della forma, dello stile, apparentemente nel tuo teatro non ci sarebbe posto per, diciamo così, la provocazione linguistica. Credo che vada detto "apparentemente", poiché c'è credo una contraddizione, fra ciò che dici, adesso qui tra noi, fra ciò che ci diciamo e ciò che poi tu realizzi quando fai teatro. Mi piacerebbe anche discutere di questa contraddizione. E cioè appunto, per come tu hai parlato prima della forma, dello stile, dello spreco, come deduzione logica da quello che tu hai detto non ci sarebbe posto nel tuo teatro per il lavoro sul linguaggio inteso come, appunto, una provocazione linguistica, oppure uno... stravolgimento del linguaggio dall'interno, che ricadrebbe in una forma formata, in uno stile. Ecco, questa che a me sembra una apparente contraddizione... tu cosa dici?

*Sudano* Dunque, la parola... Quando io ho parlato adesso di assunzione di un sentimento in quanto finzione di un sentimento, decisione di assumere un sentimento... Io ieri non per niente ho ribadito, ho parlato di *homo istericus*, definizione rivelatami da Kundera [ride] ... il quale mi pare che attacchi... è molto intelligente questo Kundera, anche se è uno sporaccione... ma è molto intelligente, sta capendo dove sono gli ultimi centri di resistenza... del marxismo, o del comunismo... o del sogno del comunismo. È un attacco preciso... scusa è una digressione, ma mi serve... Cioè Kundera adotta un metodo scorrettissimo, che è il metodo del senso comune, passando attraverso finti ragionamenti complicati, in realtà lui approda al buon senso, che è il nemico fondamentale di qualunque... il buon senso è l'orrore... le persone di buon senso sono... i criminali che oggi siamo costretti a frequentare quotidianamente. Il buon senso dice: il sentimento è spontaneo. Questo dice il buon senso. E Kundera dice: tutta l'Europa occidentale si pensava che visse sul concetto di raziocinio, ragione... no, il vero male dell'Europa non è l'eccesso di raziocinio, il vero male dell'Europa occidentale è stato sempre l'*homo istericus*. Chi è l'*homo istericus*? È colui che *decide* di amare, *decide* di odiare, *decide* di avere un sentimento, cioè *dà valore* al sentimento. Dando valore al sentimento, questo sentimento non è più spontaneo, quindi è una finzione del sentimento. Siccome però Kundera, e lì cade, il problema è che Kundera nulla sa, pochissimi sanno di ciò che è attorialità, però siccome sa che li tocca il margine dell'attore, e allora ci ammannisce le solite quattro frasi: anche se ci sono alcuni uomini che per professione fingono, poi però escono... quando l'attore eccetera... cioè le quattro stupidaggini che sappiamo tutti. Ma attenzione, definisce *homo istericus*, con l'accento su *istericus*, cioè... che secondo lui offende l'*homo*, perché l'*homo* non può essere... è la donna che è isterica, *foemina isterica*, quindi *homo istericus*. Diviene comichissimo dire che l'*homo* è *istericus*. Kundera colpisce in centro una cosa, cioè la maschera. Se tu hai sentimento, lo hai perché lo hai deciso. Lo vuoi. Ami perché vuoi amare. Tanto per parlare del sentimento più... universale, di cui tutti parlano. Quando tu vai in una libreria, io ti amo, l'amore... diventa sempre più castrato, enigmatico. E certo, perché io non ho mai capito - ma questo non c'entra, è un altro inciso che faccio - né a livello femminile... va beh, lì non so, mi astengo, sulle donne io mi astengo. C'è una diversità di cui tengo sempre conto. Ma, diciamo, che gli uomini li conosco, insomma [ride]. Ma quando, cioè... "Eh! Mi sono preso una cotta per... non l'ho potuta... mi sono trovato invischiato...". Ma che stai dicendo? L'hai voluto. Non esiste. Sta' cotta che te cade dall'alto, lì, che tu non puoi... che è più forte di te... se no, non vale. Sentimento finto [ride]. Ma che... Questo è un orrore [ride]. Non solo è un orrore, questo è socialmente terribile, negativo. Il sentimento è decisione di sentimento, valore del sentimento. Quindi... Don Chisciotte *decide* di amare Dulcinea, una contadina zozza... e l'ama... e l'ama... Solo così si ama. Solo così si ha sentimento. Solo così si ama. Solo così i sentimenti sono maschere che producono rigore. È chiaro però, e passo così al tuo discorso, è chiaro che tutto questo gioco deve essere sempre sottolineato, cioè... io uso sempre il paradosso, la contraddizione per dire questo, e perché devo dire che mentre fingo dico la verità. E quindi non può che essere un linguaggio paradossale, contraddittorio. Ti ho risposto? Pensi che abbia capito la domanda?

*Petrini* Sì, in parte...

*Sudano* Dimmi allora.

*Petrini* Io alludevo anche a una contraddizione che c'è fra ciò che dici di fare, parlandone, e quello che fai quando reciti. Nel senso che quando tu parli, come stiamo parlando adesso, come prima, come quando parlavi dello spreco della forma, dello stile, non ti interessa parlare, ecco diciamo così, non ti interessa parlare, mettere in luce, il lavoro che tu compi, recitando, sul linguaggio teatrale.

*Sudano* Adesso, se ho capito bene, adesso non ho maschera. Come dire... in questo momento non ho maschera, o per lo meno, ce l'ho... si forse... non ho detto che non mi interessi mettere in luce il lavoro che io faccio sul linguaggio teatrale. Fino adesso cos'ho fatto? Credo di avere fatto questo, no? Non so, questo mi porta indietro, mi pare fino adesso di avere parlato di questo, cioè del fatto che il mio linguaggio teatrale deriva da un atteggiamento in cui... se io mi metto a fare il discorso sul mio linguaggio teatrale entriamo nel discorso del favoreggiamento della forma.

*Petrini* È questo il punto.

*Sudano* Siccome io ho già detto prima che io la forma la subisco, allora mi pareva, dicendo questo, di avere chiarito che il mio linguaggio teatrale è la... non dimostrazione... mostrazione, la messa in mostra, del subire la forma. Ma con la forma, cioè con la maschera. Con la forma. Insomma, favoreggiare la forma, subire la forma, forma una deformazione della forma, la deforma la forma. Per formarsi la forma io la costringo a una deformazione, dal che se possiamo chiamare deformazione quello che una volta si chiamava *detour* linguistico, slittamento della parola, per cui la parola veniva usata contro la parola, ecco, siamo lì.

Titolo || Colloquio con Rino Sudano  
Autore || Gigi Livio, Armando Petrini, Donatella Orecchia  
Pubblicato || «L'Asino di B.», n° 1, 1997.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 7 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

*Livio* Io credo di capire quello che voleva dire Armando. Armando sta dicendo che il tuo linguaggio di scena, o stile, è un linguaggio di contraddizione, nel senso che non è il linguaggio normale. Infatti mi è piaciuto molto quando tu iniziavi dicendo: io adesso sono qui senza maschera, cioè non senza maschera, sì o forse... comunque... mentre invece quando sono su di un palcoscenico ho una maschera, questo sottointendeva, no? Nel momento in cui sei sul palcoscenico, e hai la maschera, la maschera dell'attore che sta recitando, tu svolgi una funzione linguistica, o impianti una tua struttura linguistica che contraddice per esempio il teatro naturalistico. Per esempio. Ma contraddice, dicevamo ieri sera, anche il teatro della fonè...

*Sudano* Non ho avuto tempo io, di chiedere, non so se sia il caso di andare avanti, se mi spieghi meglio cosa sia il teatro della fonè... Non è che faccio il finto ignorante...

*Livio* Semplifichiamo: per teatro della fonè intendo il teatro dove i toni di voce e gli sbalzi di voce, quelle cose che tu spesso chiami le vocette, eccetera eccetera, diventano elemento stilistico fondante. Mentre nel caso tuo ci sono gli sbalzi di voce, ci sono i toni diversi, cioè ci sono queste cose, però non sono elemento fondante del tuo stile. Sono elemento ineluttabile, ma accessorio.

*Sudano* Questo è molto importante, quello che hai detto... Ineluttabile ma accessorio... Parliamo della fonè, perché questa potrebbe essere una chiave per chiarire ulteriormente a Armando il discorso. La mia fonè... posso leggere un pezzo... perché questo spiega meglio...

*Livio* Certo...

*Sudano* Quando io dico: “un volto privo di espressione si guarda allo specchio, si riflette, riflette. Si riflettono. Lo specchio riflette il volto che riflette lo specchio che lo riflette”, cioè sragiono con la ragione, a forza di ragionare si arriva alla sragione, questo è l'eccesso del ragionare, è un procedimento banalissimo... se sragiono, ma dico “Ahimè! Le cose stanno così” e in pratica si strutturano, o meglio si ripete una lunga nota, così... dipende dall'intonazione: speculazione [con la "o" allungata]. Poi, è vero che “il volto aprì bocca per dire ciò su cui aveva riflettuto e nello stesso tempo, la bocca riflessa si aprì per riflettere il volto che aperse la bocca per dire il riflettuto”; e poi c'è “Giacomina / pastorella appennina / m'incontrava nell'ora vespertina / il luogo? Una stradina / Perché? Felicità / Tant'anni fa”. Ora, questo è la concessione a chi vuole la forma... ecco, ‘a forma è questa, la volete?, eccola... volete un po' di forma? ho fatto la forma... Perché la devo fa', ma la subisco... Dov'è la contraddizione?... E' tutto qui, la forma è una presa in giro della forma, ormai, manco più la subisco...

*Petrini* Questo è il punto nevralgico. Quello che dici è vero, nel senso che il tuo teatro è questo, è vero nel senso che siamo certamente d'accordo con te, però è anche vero che poi il tuo dire quel testo, e cioè quello che hai fatto ieri sera, si traduce in una forma, cioè si manifesta a chi ti ascolta come una forma formata, quindi come uno stile.

*Sudano* Ma questo, Armando... cioè, io so benissimo che è difficile dare giudizi, perché tutti li diamo, è difficile, è difficile... perché malgrado tu possa toccare con mano che ciò... non ho detto che non è più forma, non è possibile... ma sono arrivato, non alla negazione della forma che è impossibile, e forse neanche più al subirla, come era nelle prime recite, no, ormai mi viene da ridere... e da piangere... perché, non so, appena uno parla è forma... sì... allora lo faccio apposta, la artificializzo la forma, la stacco, fino adesso ho detto delle cose ovvie, ma vere, ovviamente vere, innegabili. Cioè il ragionamento portato... continua fino alle sue estreme conseguenze per cui nel Rinascimento ci furono gli uomini che rinacquero, eccetera... Stupidaggini, che sono vere, a forza di ragionare. La parola la smonti... però è quella, è quella lì. E il resto invece, tutto il resto è semplicemente, come dire?, una... ah sì, è vero c'è la forma... Come c'è la forma? La forma è staccata... c'è un distacco. Però la devo fare... la faccio. Non per dissacrare la forma, non per prendere in giro la forma, non per... niente. Perché alla fine poi ci ritorno dentro con una... con una nostalgia della forma, perché ciò che importa è il sentimento della forma, non la forma. Ritorno alla forma con la nostalgia della forma. È il massimo, oggi è il massimo che la verità concreta mi può permettere in quanto attore etico... Quando parlo del *rigor mortis* concludo dicendo: “Due maschere, una voluta e fintamente necessitata, l'altra non voluta, ma ineluttabilmente necessaria”. E allora Giacomina / pastorella appennina / incontrata su una stradina... ritorna come *nostos*. “Il rigore mascherato e fintamente necessitato ritorna sempre dov'è nato quando guarda il suo stesso volto smascherato”; la sua speranza percossa. Mah, è il massimo che io oggi, se... se sono, come ho detto prima, come sono, o tendo a essere, l'attore etico e concreto, il massimo che posso concedermi allora è la nostalgia della forma, una nostalgia patetica: non ho nulla contro il patetico, perché patetico salva la radice *pathos*.