

Titolo | Il lavoro su Amleto

Autore | Leo De Berardinis, Franco Molé

Pubblicato | «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Il lavoro su Amleto

di Leo De Berardinis, Franco Molé

Intervista con Leo De Berardinis

FRANCO MOLÉ: Tre schermi con relativi proiettori, sei pizze a 16 mm a colori o no, due microfoni, un amplificatore, due altoparlanti, un registratore, un giradischi, due lampadine da 25 candele, un riflettore da 2000, una farfisa, due veli dipinti, due pistole, una corona di ferro e due attori. *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* di e con Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Due attori partiti da esperienze diverse e giunti allo stesso punto di putrefazione.

DE BERARDINIS: Amleto si dibatteva nella merda danese, inseguendo qualcosa; noi nella nostra inseguivamo lui. Isolati lui Perla e io e tutti e tre istruiti dai morti, dai già vissuti. E dibattersi nella merda in queste condizioni è faticoso in tutti i sensi. Che poteva succedere in scena? Il maltrattamento di quei fantasmi proiettati, con rabbia o noncuranza; ci manca poco che non rompiano i due proiettori con annessi proiezionisti. E questo è teatro di necessità non di estetiche varie, di metodi, di ricerche, eccetera. Armonia o disarmonia con gli schermi? Gesticazione adeguata che se ne cava, e a cosa porta tutto questo? Robaccia simile. Noi queste cose le ignoravamo semplicemente; al massimo le maltrattavamo.

MOLÉ: Perché *Amleto* e perché cinema. *Amleto* realizzato in una certa maniera rappresentò il punto d'incontro delle due crisi, un atto notevole di solitudine che raggiungeva la sua completezza con il filmato, ove il filmato dunque rappresentava le immagini dei già vissuti. Da qui il rifiuto di parlare del cinema come fatto meramente tecnico. Del cinema si può parlare come esigenza espressiva o meglio come realtà di uno spettacolo, e soltanto di quello. Come tante altre cose. Come niente.

DE BERARDINIS: Ci interessava una cosa: le mummie tutt'intorno e la vita che sbatte da una parte all'altra: fino alla ubriacatura.

Ed erano mummie tragiche: auto-mummie; complice il *time* shakespeariano. Riascoltarmi, rivedermi mi ha sempre terrorizzato nel mio mestiere: non puoi intervenire, ironizzare dall'interno. Ho fatto presto l'associazione punendo le mummie alla fissità (irreversibilità, non staticità) cinematografica; si può tornare mille volte indietro con la pellicola, dopo un dialogo, un'azione, e riproiettare: è sempre la stessa cosa, sono fotogrammi mummie autocastrati con la complicità dello stesso cinema che li ha partoriti e che essi hanno partorito.

Con questa intuizione avevamo praticamente risolto tutto. Bisognava soltanto lasciarsi andare, assorbire diventando filtri e vomitare. Il nostro spettacolo per essere tale aveva questo «punto di resistenza da tradire»: l'uso del cinema; poi si era liberi dalla pipì all'astronave (diciamo questo psicoanalizzandoci attraverso il prodotto; qualche anno fa Perla ed io cominciammo a «pensare teatralmente» senza perdere tempo con questi affari di mummie).

MOLÉ: Qui crolla l'intenzione degli uomini di buona volontà di accostare lo spettacolo nella sua completezza al metodo che avete usato, o che intendete usare, a una metodologia comunque. I risultati dipendono anche dal caso. O meglio, un metodo è il caso. Se preferite, il caso può essere un metodo, uno strumento.

DE BERARDINIS: E ci gioca il caso. Ma quello evocato inconsciamente da chi è vicino alla condizione di bestia teatrale, da chi comincia a pensare teatralmente.

MOLÉ: E se fosse il risultato?

DE BERARDINIS: Nella scena «va in convento», dopo molte prove al massimo veniva fuori «il teatro fatto bene». In attesa di una soluzione facciamo delle prove di memoria, e, come spesso succede in questi casi, ci agitiamo per la stanza o palcoscenico dicendo le battute. Era quella la soluzione. Nello spettacolo, per quella scena ci sforzavamo di fare soltanto una prova di memoria. La gesticazione era totalmente alienata, le intonazioni erano diventate informazioni. Era quello che ci serviva in quel punto, in funzione della ritmica generale; e ora è l'unico fatto «necessario» al lavoro che stiamo preparando attualmente. Io non so tutto questo che valore possa avere, ma non mi interessa.

MOLÉ: Proprio in questo c'è la coerenza degli attori-autori che si identificano nel prodotto. Hanno repulsione dell'obitorio, della sezione chirurgica di un laboratorio sperimentale. Che senso può avere lo sperimentalismo? Che significato? Che consistenza? Lo spettacolo è fatto ed è quello che è? Bisognerebbe qui dimostrare il contrario della citazione picassiana: Non cerchiamo, troviamo. Qui è il caso di insistere precisando che al limite si potrebbe propugnare un metodo estremo: usare con la massima libertà di tutto, ogni qual volta si cambia spettacolo o addirittura nello stesso spettacolo, così quando si supporrà di scoprire una metodologia se ne dovrà inseguire un'altra e un'altra ancora.

DE BERARDINIS: C'è un filmato e ci sono per lo meno venti modi diversi di tradire «il punto di resistenza» del cinema; tanti quante sono le scene. Abbiamo tradito il «buio ritmato dalla luce» la cosa senza la quale non si fa cinema.

L'esatto contrario, luce ritmata dal buio, ma in questo caso la stessa cosa, di un film fra i tanti del Fluxus (schermo bianco in pulsazione). Tradire l'uso positivamente. Mi spiego. Proiettando una cosa non trasparente, in modo da ottenere un buio, si fa ancora cinema, pur mancandone il complemento essenziale (la luce), se il buio è polemica al buio ritmato dalla luce, si mette in tensione con, combatte la realtà del punto di resistenza. Va da sé che tradimento è anche il piegarsi docilmente e totalmente alla resistenza, dividerla. Ripeto che tutto questo lo ricavo dallo spettacolo e che quindi non è base teorica, ma decifrazione che lascia il tempo che trova per quanto riguarda un nostro eventuale prossimo spettacolo, per non parlare di quelli degli altri.

Titolo | Il lavoro su Amleto

Autore | Leo De Berardinis, Franco Molé

Pubblicato | «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

MOLÉ: Questa fuga da un metodo e da una linea non deve essere dettata da una volontarietà fredda e lucida (ecco cancellato lo sperimentalismo e la ricerca) ma da una necessarietà, necessarietà espressiva nei confronti del pubblico, dettata da buona fede. Se c'è questa buona fede nell'esigenza espressiva, allora il gioco ripaga a sufficienza e addirittura compra la candela.

E la necessarietà nei confronti del pubblico non significa condizionamento dai gusti e sollecitazione di mercato ma provocazione intellettuale. La cartina di tomasole è sempre la buona fede. E qui non cade l'asino perché se dovesse venir meno questo fattore bisognerà avere il coraggio di fermarsi uno, due, cinque anni. Non fare niente, al limite.

Un'altra definizione? Necessità, giustificazione di fare teatro quindi, cito, «teatro-vita».

È la chiave usata, ci si può limitare a dire, nello sforzo di raggiungere la poesia di Shakespeare «in mezzo allo schifo attuale». Poi, man mano che lo spettacolo veniva concepito, questi punti restavano incrollabili riferimenti precisi e significanti fino alla fine (per esempio, l'essere o non essere finale).

Questa asserzione può far trasalire tutti coloro che con molta facilità parlano di dissacrazione del testo. Eppure c'è un testo: ed è lo spettacolo, anche se Wilcock lo sta ancora cercando. Mi sembra logico precisare che ognuno può raggiungere la poesia di un qualunque autore attraverso i processi mentali o le espressioni artistiche che meglio crede, con i mezzi che più ritiene utili e necessari.

Per intanto contentiamoci di vedere gli autori-attori intorno agli schemi da loro prefissati a districarsi nella costruzione dello spettacolo. Deciso a priori qual era il materiale da girare, questa operazione si effettuava o basandosi su un filone ben preciso, o lasciandosi trasportare dalla macchina da presa a disposizione. E questo avvenne realmente e rimane intatto nel risultato. Essendo *l'Amleto* una cosa molto precisa, diciamo una figura geometrica, questa cosa precisa, questa figura geometrica, un po' alla volta, nel suo divenire, veniva scardinata, fino a essere mandata a briglia sciolta, sfrenatamente e pazzamente. Ecco la necessità, nella prima parte, di essere sopraffatti dal fattore tecnico (trucco, scelta delle inquadrature, cavalletti, zoom, esposizione...) e poi via via, con nuove scoperte e nuova rabbia dominare la tecnica fino al punto di maltrattarla, come cinema soprattutto.

Ripeto, fa fede l'essere o non essere finale volutamente e necessariamente non montato. Non montato nell'attimo stesso in cui veniva registrato.

Tutto questo faceva ancora parte dell'intuizione iniziale cioè dell'essere sano, quasi normale, Amleto, che pian piano si aliena, si compromette, in una parola si «sbroda».

Quindi l'unità cercata eccola, su linee parallele che giustificano comunque un'azione teatrale: la tecnica (necessità di mezzi), il testo (necessità di poesia), gli attori (necessità di vita) le immagini proiettate (necessità di confronto nel passato e nei trapassati).

Ora possono scaturire tutte le altre domande con la sicurezza di soddisfarle tutte, ossia parlare del caso cui si è accennato prima. Solo il caso fece pensare ai microfoni per far parlare gli schermi, perché la colonna sonora avrebbe richiesto uno sforzo economico proibitivo. Ma i microfoni furono scoperti e accettati in pieno.

DE BERARDINIS: Esiste uno spessore acustico come una nebbia isolante intorno allo spettatore; come esiste uno spessore visivo ed altri spessori che variano sempre; bastano una notizia di cronaca un film un disco, anche nel giro di qualche giorno, i quali tengono protetto o almeno lottano per tenerlo protetto, il cervello dagli scossoni. Bisogna oltrepassare queste soglie, essere odiemi. C'è chi mette gli involucri; noi dobbiamo toglierli con tutti i mezzi, dagli scongiuri alla formula chimica. Dobbiamo essere preparatissimi, anzi preparare gli antidoti prima della fabbricazione e applicazione dei veleni da parte degli altri. E non basta, come si diceva, la buona volontà o la buona fede per la fabbricazione di questi antidoti; molte persone che stimiamo moltissimo (Grotowski, Beck e Malina) usano antidoti antiquati. E non è questione di conoscere bene il veleno da combattere. C'è chi senza conoscerlo fabbrica l'antidoto specifico e c'è chi pur conoscendolo bene non riesce a vaccinare gli spettatori. Comunque è una cosa da vagliare a fatti compiuti; ad azione teatrale svolta oggi è valida la pemacchia e domani (domani vero) il bacio. Non solo ma a qualcuno capita di dovere usare nello stesso spettacolo e addirittura sovrapposti Giuseppe Verdi, la caccia, Gianni Morandi, Shakespeare e una rana. Molti dicono che non c'è stile, altri dicono che non è teatro, altri che al massimo è un collage, altri ancora che è ignoranza. Non usa la pellicola? Non fa cinema. Non gli è mai passato per la mente l'uovo di Colombo cinematografico. Il cinema si fa impressionando la retina, non la pellicola (essa pellicola è uno dei tanti mezzi e nessuno ci vieta di fare cinema con una lampadina, ovvero fiammifero di qualsivoglia qualità).

Anche un sospiro oggi nell'immaginazione acustica ha l'amplificazione di un boato. Abbiamo portato la soglia auditiva della scala centigradosonora da 0 decibel (minimo suono udibile) a 70 decibel (suono di una orchestra). Era questo il punto di resistenza sonora da tradire nella *Faticosa messinscena* e lo tradiva in diversi modi, non so, per esempio si usava il microfono e si percepiva acusticamente di meno che usando la sola voce o tutto il contrario.

Le deformazioni sonore erano di varia natura. Dall'uso del dialetto alla deformazione prodotta dai vari picchi di risonanza o distorsioni come conseguenza del passaggio da 0 decibel a 70 decibel, conseguenza usata, a seconda dei diversi momenti dell'azione teatrale, come fatto ironico, tragico, di demistificazione auditiva eccetera.

Titolo | Il lavoro su Amleto

Autore | Leo De Berardinis, Franco Molé

Pubblicato | «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

MOLÉ: Solo il caso permise agli attori di girarsi il più delle scene da soli, essendo stati abbandonati con giustificazione dagli operatori. Cosa divenne allora la macchina da presa? Uno strumento di teatro. Cosa la fa differire, ad esempio, dal ventaglio usato da un attore giapponese?

DE BERARDINIS: E c'era anche della musica. In principio volevamo una musica indipendente, che mettesse gli spettatori a loro agio, una musica d'abitudine, che fosse il corrispettivo grossomodo delle loro aspirazioni auditive, e che poteva essere in relazione o no con quello che succedeva. In un secondo tempo, per essere più liberi, ci siamo staccati da questa idea pur conservandola qui e là.

Col doppiaggio in diretta noi condizionavamo le immagini, ma ne eravamo anche condizionati, e questo ci andava benissimo perché era una delle caratteristiche dello spettacolo.

MOLÉ: Non è questo il caso di una giustificante volontà necessaria? Di questo spettacolo sono responsabile dalla a alla zeta. Riferiamoci a una giornata tipo: stabilito cosa fare, quale scena affrontare, si passava al trucco, dal trucco ai costumi, poi alla scenografia che era quasi sempre una ricerca di località. Poi si passava alle riprese. Prima con aiuto, spesso da soli, e in questa seconda fase interessarsi in che maniera doveva premersi il grilletto con tutti gli annessi.

Si correva al Luce per lo sviluppo. Controllo del materiale girato. Infine in moviola. E tutto questo non per fare un film.

DE BERARDINIS: Teatralmente con la sola voce si combatteva una lotta impari con le immagini. Il microfono ci metteva in pari, ma era un'arma a doppio taglio: nello stesso momento in cui lo si usava, si combatteva a parità di mezzi, ma si era già sconfitti sul piano della scelta ed anche questo ci andava molto bene per il carattere dello spettacolo. Nel nostro prossimo lavoro pare che il microfono abbia tutt'altro impiego e significato.

Si passava dalla musica descrittiva parallela, a quella descrittiva per contrasto, al ritmo puro, alla musica che aveva dietro di sé tutta una storia (Verdi), che si poteva riferire in termini comici, tragici, ecc., a ciò che avveniva nello spettacolo.

I versione

re regina scagliano polonia nero contro amleto
schermo centrale autostrada
muro di sinistra sole arancione
muro di destra cervello giallo
in fondo autostrada polonia
voce lontana arranca
amleto primo piano sonoro in sala
sul fotogramma in alto corrono segnakilometri
primo piano polonio di fango
al centro
PULSANO IN CRESCENDO SOLE E CERVELLO
POLONIO SFRACELLATO SULL'AUTOSTRADA
SCOPPIA IN PLATEA UN URLO DI SIRENA DEFORMATO

II versione

A Parole parole parole
P Ma che succede
A Dove?
P No voglio dire lì nel libro che c'è?
A Calunnie signor mio

Due percussioni	Si formano ragnatele di parole sulla fronte di polonio Frase che precipitano dalle rughe della sua fronte	Questo intellettuale del cavolo qua sostiene che i vecchi hanno la barba grigia e le guance grinzose che hanno una abbondante carestia di intelligenza accompagnata da una potente debolezza di reni le quali cose io credo fermamente ma giudico poco carino via metterle in carta in questa guisa
-----------------	--	--

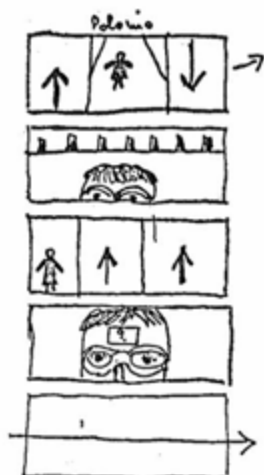
Titolo || Il lavoro su Amleto
Autore || Leo De Berardinis, Franco Molé
Pubblicato || «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

<p>Una percussione due percussioni più forti</p> <p>tre percussioni più forti dopodiché il ritmo delle pulsazioni del cervello e del sole riprende visivamente e sviluppa sonoramente quello delle percussioni</p> <p>«Eeee» da realistico diventa suono le pulsazioni sonore del sole e del cervello da cupe diventano dolci Si risente il sonoro dei passetti</p>	<p>Ancora frasi che precipitano a sinistra dello schermo in basso un cervello giallo</p> <p>sullo schermo a destra un sole arancione che pulsa insieme al cervello</p> <p>risucchiato in fondo all'autostrada</p>	<p>perché infine anche tu da onesto pescivendolo potresti benissimo arrivare alla mia età se fossi in grado di procedere al modo dei gamberi</p> <p>P Pazzia senz'altro</p> <p>P Eeeeeeee Perché non va in montagna... eee... appunto... perché non cambia aria mio buon signore...</p>
---	---	---

Polonio (definitivo sulla carta)

ZOOM

dopo 60" in avanti
 dopo 45" indietro
 dopo 30" in avanti
 dopo 1'45" indietro
 uso di mascherini, per superare il fatto pratico dell'autostrada che corre veloce



60" (allo zoom invertire direzione strade laterali)

45"

30"

1'45"

60" di scantonamento sonoro
improvvisazione in sala del dialogo Amleto-Polonio, come un duetto jazz molto
confuso

I versione

Schermo centrale re e regina sedici mm

Titolo | Il lavoro su Amleto

Autore | Leo De Berardinis, Franco Molé

Pubblicato | «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 5 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Leo dalla sala vi proietta sopra PANTOMINA DELL'ASSASSINIO otto mm, occupa un rettangolino a destra dello schermo centrale che passa

DA GRIGIO A CELESTE ADAZZURRO

l'azzurro si irradia in sala

lo schermo centrale freddo proiezioni otto mm colori violenti

LA SEDICI MM PENETRA NELLE PUPILLE

DI RE E REGINA

VI PENETRA

la otto mm è al centro della sedici mm dove sono

CELLULE NERVOSE IN AGITAZIONE

AZZURRO IN SALA PIÙ INTENSO

CELLULE NERVOSE PIÙ VELOCI

PANTOMIMA AL CULMINE

I CORPI SI AGITANO RIDENDO

LE RISATE DIVENTANO SONORE crescono AL CULMINE CON IL RITMO IMPAZZITO DELLE CELLULE NERVOSE E LA LUCE AZZURRA INTENSISIMA IN SALA

ALT

via tutto resta azzurro

a destra e sinistra re e regina

amleto-leo davanti allo schermo centrale bianco

re e regina si deformano in maschere falliche convergono verso amleto-leo sullo schermo centrale bianco

GLI SCOPANO ADDOSSO

INSULTI DIALETTALI VIOLENTISSIMI PER QUALCHE MINUTO

lentamente via azzurro via proiezioni

restano amleto e il pubblico nella penombra

SILENZIO

ENTRA DAL FONDO DELLA SALA OFELIA

Il versione

Pantomima in sala uccisione del re.

Apparizione di re regina a colori sullo schermo centrale, termina con zoomata nella pupilla della regina – Riflettore da 2000 in resistenza fino al massimo, agitato da Leo negli occhi degli spettatori con insieme un crescendo di tamburi afro-cubani.

Tranne *The Brig* e la pantomima dell'uccisione del Re, l'uso del corpo era pratico: dipendeva dalla posizione dei microfoni, altoparlanti, interruttori, eccetera. (Comunque anche in *The Brig* e nella pantomima era una questione di vuoto e non di spazio scenico).

Altre volte si improvvisava su un tema, come improvvisato era il duetto vocale della scena di Polonia, o i suggerimenti delle battute nell'inserito di *The Brig*. Improvvisazioni di diverso genere: di virtuosismo in Polonio per esempio; di tensione mnemonica in *The Brig*, ed altre cose.

Si traduce in teatro; ci si sforza di tradurre in termini teatrali, che poi altro non sono che un palcoscenico con attori luci scenografia, con un'aggiunta, per i più «spregiudicati», del concetto di spazio scenico ecc. Si presuppone un testo (i più «spregiudicati» lo presuppongono lo stesso, ma col nome cambiato) che è considerato valido nella misura di questa sua traducibilità.

Tradurre è portare in segni convenzionali, in questo caso è parlare la lingua di teatro che parla lo spettatore, il cui compito è ritradurre tornare alla partenza e divertirsi a scoprire il pensierino che si nascondeva fra le quinte e sotto le gelatine.

Finita la festa egli esce dalla sala così come è entrato, con in più un po' di stanchezza da attribuirsi a fatica intellettuale, ma che altro non è se non rottura di coglioni inconfessata e giustificabilissima. Teatro figurativo, a dispetto di tutte le astrazioni stilizzazioni foni e fonemi stili e stilemi e Artaud: e attore onomatopeico, al massimo. Teatro-veicolo e non teatro-vita.

Tutti usano il teatro noi no. Tutti offrono la traduzione di una cosa, noi la cosa stessa, i segni che giorno per giorno ci scrivono addosso.

Il teatrante diventa reagente, assorbe gli umori odierni e li immette direttamente nello spettatore; ciò che fa non media nulla, non riconduce a nulla, è autonomo, vivo come la guerriglia, la diva, il disastro aereo, fame e sesso; lo spettatore deve chiedersi perché e prendere posizione. Pensare teatralmente e non in riferimento al teatro, cosa quest'ultima impossibile perché non esiste né deve mai esistere un teatro.

Titolo | Il lavoro su Amleto

Autore | Leo De Berardinis, Franco Molé

Pubblicato | «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-77, poi F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 6 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Anche *La faticosa messinscena* purtroppo era cominciata con un tradurre, a cui per giunta si accompagnava la peste terribile dell'attualizzare. Traduzione dell'isolamento di Amleto nell'attore-uomo in platea circondato da proiezioni in apparenza labili (sarebbe bastato spegnere i proiettori), ma teatralmente, e quindi di fatto, irrevocabili, perdute.

Attore-uomo che si identificava con gli spettatori assegnando a ciascuno di essi (tramite la sintesi della battuta dello spettro ad Amleto) il compito stesso di Amleto.

Ma per fortuna c'erano altre cose allo stato inconscio, che un po' alla volta avrebbero soffocato del tutto gli errori di partenza fino a cambiare lo spettacolo da così a così. In effetti non era il testo *Amleto* che ci interessava, ma Amleto stesso, l'intuizione di questo personaggio che, per uno strano processo mentale, da simbolo ci diventava realmente esistito. E noi lo evocavamo a conforto e confronto dell'operazione (qualunque essa fosse) che stavamo cercando di svolgere.

Era una specie di protezione, in tutti i sensi.

E tutto lo spettacolo non era altro che un tendere a, un confrontarsi, in mezzo alla fuliggine. Posizione apparentemente storica perché si andava verso qualcosa che poteva sembrare mitico, e con strumenti individuali inadatti, come apparentemente storico era il comportamento di Amleto, che sembrava agire in nome di cose non sue.

In effetti quell'istoricismo era l'unico comportamento possibile e necessario, storico, che per vie indirette avrebbe portato allo scioglimento di tutti quegli inceppi. Involontariamente le due cose coincidevano, e noi con tutti i riverberi contemporanei visitavamo il clima di Amleto-Shakespeare, ed Amleto con tutti i suoi visitava il nostro clima, in una sorta di osmosi, echi, contrappunti, specchi. Ed allora la pazzia di Ofelia (uno dei pezzi più brutti del teatro di tutti i tempi) si dilatava in *The Brig*, Polonio viveva la sua vita correndo sulle autostrade e moriva sfracellato da una macchina, Laerte e Ofelia non facevano altro che giocare a tennis ai bordi di una piscina, e volavano fra palle e racchette accompagnati dalla musica dolciastra di *Mondo cane*, Leo e Perla, come in un incubo (se la loro vita continuava così) diventavano Rosencrantz e Guildenstern, ecc., Leo diventava l'Amleto che oggi permettono, assorbito dalle scene ufficiali o pseudo-avanguardistiche, e dice a mo' di slogan Essere o non essere, evocando per associazione di idee il Rigoletto dei «cortigiani» che da accostamento banale, comico, autoironico, finisce col diventare tragico nella sua desolazione, in attesa che quei nodi si scioglano, e rimandando tutto al prossimo spettacolo.

G. L. 4771-2

Il teatro italiano conosce negli anni '60 un fiorire di iniziative e di sperimentazioni tutte nuove, tutte all'insegna di un rinnovamento radicale che investe non soltanto le forme e i contenuti, ma il modo stesso e i luoghi e le intenzioni del proporsi al pubblico. Dalle cantine romane al formarsi delle prime cooperative, alla creazione di circuiti alternativi e decentrati, fino ai tentativi di incontro con le istituzioni (province, regioni), l'itinerario di un'evoluzione «difficile» si ricostruisce da sé, attraverso le testimonianze dirette, momento per momento, spettacolo per spettacolo, di quanti - a partire da Carmelo Bene - ne sono stati e ne sono protagonisti. Non dunque un ripensamento a posteriori o un tentativo di storicizzazione, ma la ricostruzione dall'interno, e fino allo ieri più immediato, di una vicenda quanto mai aperta e problematica.

LA RICERCA CRITICA

Cinema, musica, teatro, arti visive

Volumi pubblicati

1. Guido Davico Bonino Gramsci e il teatro
2. Massimo Castri Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud
3. Franco Quadri Il rito perduto. Luca Ronconi
4. Masolino d'Amico Scena e parola in Shakespeare
5. Gianfranco Vinay L'America musicale di Charles Ives
6. Boris Porena Musica/società. Inquisizioni musicali II
7. Paolo Gallarati Gluck e Mozart
8. Filiberto Menna La linea analitica dell'arte moderna. Le Figure e le Icone
9. Joseph Chaikin La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater
10. Massimo Mila Maderna musicista europeo
11. Giuseppina Restivo La nuova scena inglese: Edward Bond

I due volumi Lire 13 000 (14 150)

12

QUADRI

L'AVANGUARDIA TEATRALE IN ITALIA I

FRANCO QUADRI

L'AVANGUARDIA TEATRALE IN ITALIA

(MATERIALI 1960-1976)



GIULIO EINAUDI EDITORE