

[Titolo](#) | Anche a Spazio zero è di scena “Il bagno”

[Autore](#) | Aldo Paladini

[Pubblicato](#) | «il Dramma», n. 4, aprile 1972, p. 26

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag. 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Anche a Spazio Zero è di scena “Il bagno”

di Aldo Paladini

«E voi tutti che in futuro reciterete, leggerete o pubblicherete *Mistero buffo*, cambiate il contenuto: rendetelo attuale, aggiornatelo al minuto»: con queste parole, nel 1918, Maiakovski chiudeva la breve premessa al testo a stampa della sua prima opera teatrale. Tre anni dopo, intervenendo nel dibattito organizzato a Mosca sull'opportunità di riprendere la rappresentazione dello stesso lavoro, e avvertendo che ne aveva elaborato una seconda versione, si augurava che in avvenire anche altri lo trasformassero in modo da adeguarne la tematica alle circostanze del momento «e da renderlo così, forse, migliore».

Non era umiltà e tanto meno finta o ironica modestia di letterato (vengono in mente i fin troppo noti «venticinque lettori» del nostro Manzoni), qualità del tutto estranee al temperamento del poeta e dell'uomo. Maiakovski sapeva benissimo che il suo teatro, come gran parte della sua opera, aveva e avrebbe trovato nutrimento nelle «quisquiglie dell'attualità, nelle grettezze quotidiane, nelle meschinità della cronaca»; ma sapeva altrettanto bene che la fantasia creatrice dell'artista può servirsi di situazioni contingenti per isolarne quanto riesca scorgervi di non effimero e perciò di ripetibile, in bene o in male, nella successiva ininterrotta vicenda degli uomini e delle generazioni.

Quei suggerimenti e quegli auspici, dunque, andavano e vanno presi alla lettera. Nascevano dall'ottimismo-pessimismo che pervade tutto il teatro di Maiakovski e stranamente lo avvicina, per questo aspetto, a quello di Cechov: nascevano in particolare dalla convinzione che sempre e dovunque i filistei e i burocrati della cultura, per insipienza, invidia o tornaconto, avrebbero cercato di soffocare la voce degli spiriti veramente liberi, e perciò veramente rivoluzionari (egli stesso ne aveva fatto e ne faceva un'esperienza sempre più drammatica, tanto da riconoscerci alla fine una delle cause del proprio suicidio). Nello stesso tempo, però, scaturivano dalla sua fede fiammeggiante in un mondo di liberi e di uguali, più o meno prossimo nel tempo, un mondo in cui dovunque e per sempre quella voce avrebbe finito col prevalere sulle dure imposizioni dei potenti e sul servilismo dei loro ottusi quando non abietti esecutori di ordini.

Ancora sui primi di marzo del 1930 e quindi a pochi giorni dalla morte, prima di tirarsi un colpo di pistola, nello studio moscovita sul Lubianski proezd, aveva detto alla Casa della Stampa di Leningrado, dove s'era inaugurata una sua mostra di manifesti e disegni: «Perché mai ho organizzato la mia mostra? Perché, a causa del mio carattere turbolento, hanno tanto abbaiato contro di me, mi hanno accusato di tanti peccati, veri o presunti, che a volte mi viene voglia di andarmene non so dove per restarci qualche anno pur di non sentire più ingiurie. Ma il giorno dopo, com'è giusto, rinuncio a questo pessimismo, mi armo di nuovo coraggio, mi rimbocco le maniche e riprendo a battermi affermando il mio diritto di esistere come scrittore della rivoluzione e per la rivoluzione».

Da una parte dunque la pessimistica previsione di un futuro in cui dove più dove meno su questo vecchio pianeta, ma sempre in base a mere considerazioni di natura politica, i detentori del potere avrebbero continuato a colpire ancora per chissà quanto tempo, con misure repressive di vario genere e dosaggio, gli assertori del diritto alla critica e al dissenso, gli anticonformisti, «quelli che non si rassegnano»; dall'altra la fiducia incrollabile nella forza dell'intelligenza liberamente intesa alla vittoria finale delle sorti progressive, una vittoria raggiungibile a prezzo di battaglie da impegnarsi, via via nel tempo, contro i ricorrenti tentativi di ostacolare l'avvento della democrazia reale.

È proprio in nome di questa fiducia che Maiakovski autorizzava i posteri d'ogni paese a introdurre nel suo teatro tutte le variazioni richieste da un aggiornamento temporale e ambientale capace di conservargli il carattere con cui l'aveva concepito: quello di uno strumento per denunciare, quando e dove che fosse, le intimidazioni o i soprusi conseguenti a indirizzi culturali d'impronta retriva, anche se espressi da sistemi di governo rispettosi (a parole) dell'indipendenza intellettuale, della dignità umana e di tante altre belle e nobili astrazioni.

Non meraviglia perciò che durante gli ultimi cinquant'anni, qua e là per il mondo, registi e interpreti che avvertivano con maggiore acutezza il pericolo più o meno imminente d'una minaccia alle libertà espressive, se non alla libertà tout court, si siano serviti di quello strumento (cioè in pratica abbiano riproposto dalle scene il teatro di Maiakovski), adattandolo alle condizioni del momento storico-politico in atto nel proprio paese; e non è forse un caso che in questo periodo da noi, a Roma e a Milano, due diverse formazioni teatrali siano contemporaneamente impegnate nella rappresentazione del *Bagno*, la più violenta e sarcastica requisitoria del poeta russo contro gli sbirri e i burocrati della cultura.

Franco Parenti a Milano con la Compagnia del «Piccolo», ne ha dato una versione senza dubbio brillante benché più centrata sugli effetti di spettacolo e sull'interpretazione storicistica dell'opera che non sui suoi valori di polemica da proiettare nel fuoco del presente; mentre l'edizione realizzata a Roma da Carlo Cecchi con la Compagnia del Granteatro, e con mezzi materiali infinitamente più modesti, ci ha restituito tutti gli umori frizzanti, l'allegria ferocia e la carica rivoluzionaria del testo, aggiornandone i significati secondo l'antica e sempre valida intenzione dell'autore.

Trentaduenne, fiorentino trapiantato prima a Napoli per seguire corsi di letterature straniere e poi a Roma in veste di allievo dell'Accademia d'arte drammatica, Cecchi da qualche anno ha raccolto intorno a sé un gruppo di giovani pronti a pagare di persona, fuori dai condizionamenti legati al meccanismo ricattatorio delle sovvenzioni, la verifica della loro idea d'un teatro che assolva compiti di carattere storico-culturale indirizzandosi però, nello stesso tempo, verso obiettivi di stimolo e di provocazione. Operazioni di questo genere possono essere compiute sui più significativi tra i testi drammatici d'ogni

Titolo | Anche a Spazio zero è di scena “Il bagno”

Autore | Aldo Paladini

Pubblicato | «il Dramma», n. 4, aprile 1972, p. 26

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

tempo (di qui il nome della compagnia), a patto di sapervi rintracciare ogni plausibile riferimento alla realtà che stiamo vivendo, abbiamo appena vissuta o prevediamo di vivere tra poco.

Partendo da queste premesse Cecchi ha cominciato col firmare la regia del *Woyzeck* di Büchner, con la sua vertiginosa indagine delle passioni proletarie, e successivamente ha messo in scena *Le statue movibili*, un gustoso acre collage di motivi popolari tratti dal meglio delle farse di Petito e Scarpetta; ma è con questo *Bagno* di Maiakovski che ha realizzato finora più compiutamente il programmatico trasferimento dei temi di un'opera «datata» a quelli tra i loro aspetti che ci tocchino più da vicino.

Nessun arbitrio, in questo passaggio dall'esame filologico del testo alle sue possibili implicazioni attuali, e soprattutto nessuna concessione gratuita al gusto dello spettacolo in se stesso: piuttosto una vivace attenzione ad ogni particolare suscettibile, con varianti giustificate dallo spirito dell'opera, d'imporsi all'interesse dello spettatore di oggi.

La trama del *Bagno* è nota, ma vale la pena di ricordarla con le parole stesse di Maiakovski, che così la riassume: «L'inventore Ciudakov ha costruito una macchina del tempo che può trasportare nell'avvenire, andata e ritorno. L'invenzione non riesce a superare lo sbarramento burocratico delle cancellerie e soprattutto quello rappresentato dal compagno

Pobiedonosikov, capo supremo della direzione per il coordinamento. Lo stesso Pobiedonosikov va a teatro, vede se stesso nella vicenda di questi insormontabili impedimenti e dichiara che nella realtà della vita non succede nulla di simile; il regista gli allestisce allora in quattro e quattr'otto un'allegoria della Rivoluzione di tipo oleografico, convenzionale, che ottiene il suo soddisfatto consenso. Giunge dall'avvenire, chiamata dalla macchina del tempo, una Donna Fosforescente che sceglierà i migliori da trasportare nel secolo venturo. Pobiedonosikov si mette in nota tra i primi, prepara timbri e mandati, fa subito il conto delle sue diarie per i prossimi cento anni. La macchina del tempo si lancia in avanti con passi quinquennali decupli portando via con sé operai e lavoratori, rifiutando Pobiedonosikov e i suoi simili».

In chiave di satira, e di satira corrosiva, *Il bagno* richiamava nel 1930 l'argomento di fondo che l'anno prima era stato alla base d'un interessante film di Fridrich Ermler, *Oblomok imperii* (Un frammento d'impero): dove appunto, insieme con i grandi risultati pratici e psicologici della Rivoluzione d'ottobre, veniva però messa in luce la squallida figura d'un protagonista di partito impegnato ogni giorno nelle fabbriche in vuoti discorsi celebrativi, dietro i quali nascondeva le abitudini ipocrite e le pretese al privilegio, insomma la mentalità piccolo-borghese di un meschino burocrate. Ora la domanda è questa: che cosa resta a noi, oggi, della lezione amara e tagliente che Maiakovski ci ha lasciato col suo dramma?

Certo le involuzioni burocratiche e la conseguente politica oppressiva dello Stato e del partito sovietici hanno ripreso a mortificare con rinnovato vigore, dopo il relativo disgelo del periodo kruscioviano, le istanze libertarie della Rivoluzione: basterebbero a dimostrarlo i metodi persecutori attuati in Cecoslovacchia dagli uomini ligi al Cremlino, le vessazioni e i fulmini nei quali continua a incorrere in Urss chiunque tenti di allontanarsi poco o tanto dalla «ispirazione di Stato», il terrorismo ideologico che ha colpito e colpisce con l'ostracismo o con dure condanne non solo vittime illustri come Grigorenko o Solgenizin', Siniavski o Pimenov, Galanskov o Bukovski - tanto per citare i casi più recenti e più clamorosi -, ma il semplice cittadino sospettato di «giudizi soggettivi» sulle disposizioni o gli atteggiamenti ufficiali delle autorità costituite. Esemplare in questo senso il linguaggio di netta marca staliniana (o zdanoviana) riesumato sulla fine del gennaio scorso dal *Kommunist* e dalla *Pravda* in alcuni articoli che avevano il compito di anticipare quella deliberazione del comitato centrale del Pcus con cui qualche giorno è stata messa praticamente sotto accusa l'intera *intelligenza* sovietica, dagli economisti ai critici letterari, dai dirigenti degli organi di stampa ai redattori delle informazioni di massa.

Posto che l'addebito ha avuto per oggetto «l'incapacità di confrontare gli assunti teorici con la vita ... nel quadro dell'attuazione della linea del partito in campo culturale», non sembra difficile prevedere, per l'intellettuale sovietico a cui frulli per la testa d'intendere in modo «scorretto» quel burocratico messaggio, anni di lager o internamenti a lungo termine in qualche manicomio specialmente adatto alla cura di simili distorsioni mentali: ma può essere persino superfluo ricordare che analoghe tecniche intimidatrici e punitive vengono praticate, spesso con mano anche più pesante, in molti altri luoghi dove il dispotismo è di casa, come in Spagna o in Grecia, in varie repubbliche sudamericane o in vari paesi d'indipendenza recente.

Nelle stesse democrazie di tipo formale, e noi stessi ne facciamo esperienza, i rapporti tra potere politico e organizzazione degli intellettuali (o, in senso più lato, tra potere politico e società) sono regolati da leggi non scritte ma d'inflessibile efficacia: quelle secondo le quali chi sta alle regole del gioco e ne asseconda gli scopi gode di eccellenti prospettive nella fruizione di ogni possibile vantaggio (finendo il più delle volte col fruirla in concreto), mentre chi «dissentente» è tenuto in sospetto quando non venga propriamente messo al bando, o reso comunque inoffensivo dai meccanismi della burocrazia politica e statale.

Naturalmente questo genere di esclusione e di veti assume forme più o meno esplicite e violente a seconda del grado di perniciosità raggiunto, in chi gestisce il potere, dal virus dell'intolleranza: per esempio il delirio maccartista nell'America degli anni Cinquanta è stato qualcosa di diverso dalla relativa cautela in uso nei regimi formalmente democratici, e ben nota anche da noi, per emarginare gli elementi capaci di mettere in crisi in un modo o nell'altro gl'ideali e gl'interessi della conservazione; ed è proprio nei momenti in cui quella cautela promette di cedere il passo a provvedimenti di più diretta repressione che si verifica con maggiore impegno la necessità di contrastarne la minaccia. Come fece appunto Maiakovski col suo dramma, e ha fatto Carlo Cecchi mettendolo in scena con l'idea di «nazionalizzarlo» al possibile.

Così abbiamo riconosciuto in Pobiedonosikov (ribattezzato in Trionfalov per rendere il suo nome più allusivamente accessibile allo spettatore italiano) il grande burocrate o uomo di governo russo, ma non soltanto russo, che taglia nastri, inaugura monumenti, pronuncia discorsi retorici sorvolando sulle magagne e gli scandali della politica interna per celebrarne

Titolo || Anche a Spazio zero è di scena “Il bagno”

Autore || Aldo Paladini

Pubblicato || «il Dramma», n. 4, aprile 1972, p. 26

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

unicamente i meriti, alza barricate contro chiunque si dia da fare per correggere aspetti della vita pubblica dannosi alla comunità quanto utili a lui e ai suoi pari, e difendendo a spada tratta la cristallizzazione di un sistema che gli consente di trasformare in qualcosa d'importante la propria mediocrit , resta attaccato al potere, nonch  alle relative prebende, come l'ostrica allo scoglio. Non meno emblematico il suo mellifluo e arrogante segretario, Optimistenko, puntuale personificazione degli elementi del sottogoverno; e altrettanto identificabile Momentalnikov, un tipo di giornalista untuoso e leccapiedi che ci viene incontro con la funesta frequenza delle colonne di molta stampa, dal rettangolo del video o dalle trasmissioni della radio. La donna Fosforescente, poi,   gi  il futuro come vorremmo che fosse, animoso e sereno, trionfante allo stesso modo sulla protervia di chi comanda e sull'eccessiva sopportazione di chi   chiamato a rassegnarsi: ma giustamente di questa figura simbolica Cecchi ha fatto una specie di inaccessibile robot che apre la bocca e non parla (  doppiata da un disco), simile a coloro che in certi sogni angosciosi tentiamo disperatamente di avvisare pur sapendo che non riusciremo a raggiungerli.

Infine tutti i personaggi, nonostante il trucco violento e la recitazione antinaturalistica in esatta consonanza col taglio paradossale della vicenda, agiscono dentro una cert'aria di famiglia, di casa nostra, avvertibile nella mimica meridionale, nell'accorta inflessione delle parlate, in certo modo gergali, d'inconfondibile marca nazional-popolare: effetto al quale contribuiscono con notevole efficacia le scene e i costumi di Franz Prati, che intelligentemente ha saputo fondere le esigenze d'una moderna stilizzazione con gl'ingenui motivi dei «teloni» utilizzati dai cantastorie.



ANNO 48 - N° 4 - APRILE 1972  
Mensile - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo 111/70

L'EDITORE

**ILTE Industria Libreria  
Tipografica Editrice**

■ Il Presidente ■

**GIANCARLO VIGORELLI**

COMITATO INTERNAZIONALE  
DELLA RIVISTA «IL DRAMMA»

MIGUEL ANGEL ASTURIAS ■ ALEXANDRU BALACI ■ INGEBORG BACHMAN  
JEAN-LOUIS BARRAULT ■ JOSE BERGAMIN ■ INGMAR BERGMAN  
CARLO BO ■ ROGER CAILLOIS ■ RAFFAELE CARRIERI ■ JOSE MARIA CASTELLET  
DIEGO FABBRI ■ ENNIO FLAIANO ■ MAX FRISCH ■ PAOLO GRASSI  
JAN GROSSMAN ■ WOLFGANG HILDESHEIMER ■ VLADIMIR HOLAN  
PHILIP HOPE-WALLACE ■ VERA HORVAT-PINTARIC ■ EUGENE IONESCO  
EUGEN JEBELEANU ■ OTOMAR KREJKA ■ PAVEL KOHOUT  
GIACOMO MANZU ■ MARIJAN MATKOVIC ■ MURILO MENDES  
GIANCARLO MENOTTI ■ GOFFREDO PARISE ■ GOFFREDO PETRASSI  
LEONE PICCIONI ■ RAUL RADICE ■ GREGOR VON REZZORI  
ANGELO MARIA RIPELLINO ■ GIAN LUIGI RONDI ■ ROBERTO ROSSELLINI  
ALIGI SASSU ■ IGNAZIO SILONE ■ GIORGIO STREHLER  
ALFONSO SASTRE ■ URBANO TAVARES RODRIGUES ■ GIOVANNI TESTORI  
VASSILIS VASSILIKOS ■ THOR VILHJALMSSON ■ ROMOLO VALLI  
EMILIO VILLA ■ LUCHINO VISCONTI ■ DRAGOS VRANCEANU ■ BERNARD WALL  
ORSON WELLES ■ FRANCO ZEFFIRELLI ■ VALERIO ZURLINI

Il Direttore Responsabile

**MAURIZIO LIVERANI**

Ufficio di Roma  
Giuseppe Tedeschi, Lucia Andreatza

Ufficio di Torino  
Lidia Ronco, Emanuele Defend

■ IL DRAMMA ■ DIREZIONE E REDAZIONE, VIA A. CORELLI 10,  
00198 ROMA, TEL. 853241 (4 LINEE)

Direzione editoriale e amministrativa, corso Bramante 20, 10100 Torino, telefono 690494-693351 (19 linee) □ Pubblicità: presso le sedi di Roma e di Torino □ Prezzo e Abbonamenti: abb. annuo in Italia, lire 10.000; all'estero, lire 13.000. Abb. semestrale per l'Italia: lire 6.000. Ogni numero: Italia, lire 1.000; estero, lire 1.250. Numeri arretrati: Italia, lire 1.200; estero, lire 1.500 □ Editore e stampatore: ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice), corso Bramante 20, 10100 Torino □ C/c post. 2/56 ILTE - Torino □ Distributore per l'Italia: A. & G. Marco, via Monte S. Genesio 21, 20158 Milano □ È vietata la riproduzione totale o parziale di testi e foto senza richiesta all'Editore □ Autorizzazione del Tribunale di Torino, del 15 luglio 1948, n. 290 □ Printed in Italy by SAT - Roma.

Pubblicità: A.P.I.S. - Associazione Propaganda Italiana Spettacolo  
00198 Roma - Via degli Scialoja, 23 - Tel. 3602700/3602796



## Anche a Spazio Zero è di scena "Il bagno"

Aldo Paladini

«E voi tutti che in futuro reciterete, leggerete o pubblicherete *Mistero buffo*, cambiate il contenuto: rendetelo attuale, aggiornatelo al minuto»: con queste parole, nel 1918, Maiakovski chiudeva la breve premessa al testo a stampa della sua prima opera teatrale. Tre anni dopo, intervenendo nel dibattito organizzato a Mosca sull'opportunità di riprendere la rappresentazione dello stesso lavoro, e avvertendo che ne aveva elaborato una seconda versione, si augurava che in avvenire anche altri lo trasformassero in modo da adeguarne la tematica alle circostanze del momento «e da renderlo così, forse, migliore».

Non era umiltà e tanto meno finta o ironica modestia di letterato (vengono in mente i fin troppo noti «venticinque lettori» del nostro Manzoni), qualità del tutto estranee al temperamento del poeta e dell'uomo. Maiakovski sapeva benissimo che il suo teatro, come gran

parte della sua opera, aveva e avrebbe trovato nutrimento «nelle quisquiglie dell'attualità, nelle grettezze quotidiane, nelle meschinità della cronaca»; ma sapeva altrettanto bene che la fantasia creatrice dell'artista può servirsi di situazioni contingenti per isolarne quanto riesca a scorgervi di non effimero e perciò di ripetibile, in bene o in male, nella successiva ininterrotta vicenda degli uomini e delle generazioni.

Quei suggerimenti e quegli auspici, dunque, andavano e vanno presi alla lettera. Nascevano dall'ottimismo-pessimismo che pervade tutto il teatro di Maiakovski e stranamente lo avvicina, per questo aspetto, a quello di Cechov: nascevano in particolare dalla convinzione che sempre e dovunque i filistei e i burocrati della cultura, per insipienza, invidia o tornaconto, avrebbero cercato di soffocare la voce degli spiriti veramente liberi, e perciò veramente rivoluzionari (egli stesso ne aveva fatto e ne faceva un'esperienza sempre più drammatica, tanto da riconoscerci alla fine una delle cause del proprio suicidio). Nello stesso tempo, però, scaturivano dalla sua fede fiammeggiante in un mondo di liberi e di uguali, più o meno prossimo nel tempo, un mondo in cui dovunque e per sempre quella voce avrebbe finito col prevalere sulle dure imposizioni dei potenti e sul servilismo dei loro ottusi quando non abietti esecutori di ordini.

Ancora sui primi di marzo del 1930 e quindi a pochi giorni dalla morte, pri-

ma di tirarsi un colpo di pistola, nello studio moscovita sul Lubianski proezd, aveva detto alla Casa della Stampa di Leningrado, dove s'era inaugurata una sua mostra di manifesti e disegni: «Perché mai ho organizzato la mia mostra? Perché, a causa del mio carattere turbolento, hanno tanto abbaiato contro di me, mi hanno accusato di tanti peccati, veri o presunti, che a volte mi viene voglia di andarmene non so dove per restarci qualche anno pur di non sentire più ingiurie. Ma il giorno dopo, com'è giusto, rinuncio a questo pessimismo, mi armo di nuovo coraggio, mi rimbotto le maniche e riprendo a battermi affermando il mio diritto di esistere come scrittore della rivoluzione e per la rivoluzione».

Da una parte dunque la pessimistica previsione di un futuro in cui dove più dove meno su questo vecchio pianeta, ma sempre in base a mere considerazioni di natura politica, i detentori del potere avrebbero continuato a colpire ancora per chissà quanto tempo, con misure repressive di vario genere e dosaggio, gli assertori del diritto alla critica e al dissenso, gli anticonformisti, «quelli che non si rassegnano», dall'altra la fiducia incrollabile nella forza dell'intelligenza liberamente intesa alla vittoria finale delle sorti progressive, una vittoria raggiungibile a prezzo di battaglie da impegnarsi, via via nel tempo, contro i ricorrenti tentativi di ostacolare l'avvento della democrazia reale.

E' proprio in nome di questa fiducia che



Maiakovski autorizzava i posteristi d'ogni paese a introdurre nel suo teatro tutte le variazioni richieste da un aggiornamento temporale e ambientale capace di conservargli il carattere con cui l'aveva concepito: quello di uno strumento per denunciare, quando e dove che fosse, le intimidazioni o i soprusi conseguenti a indirizzi culturali d'impronta retriva, anche se espressi da sistemi di governo rispettosi (a parole) dell'indipendenza intellettuale, della dignità umana e di tante altre belle e nobili astrazioni.

Non meraviglia perciò che durante gli ultimi cinquant'anni, qua e là per il mondo, registi e interpreti che avvertivano con maggiore acutezza il pericolo più o meno imminente d'una minaccia alle libertà espressive, se non alla libertà *tout court*, si siano serviti di quello strumento (cioè in pratica abbiano riproposto dalle scene il teatro di Maiakovski), adattandolo alle condizioni del momento storico-politico in atto nel proprio paese; e non è forse un caso che in questo periodo da noi, a Roma e a Milano, due diverse formazioni teatrali siano contemporaneamente impegnate nella rappresentazione del *Bagno*, la più violenta e satirica requisitoria del poeta russo contro gli sbirri e i burocrati della cultura.

Franco Parenti a Milano, con la Compagnia del « Piccolo », ne ha dato una versione senza dubbio brillante, benché più centrata sugli effetti di spettacolo e sull'interpretazione storicistica dell'opera che non sui suoi valori di polemica

« Il bagno » di Maiakovski nella edizione messa in scena allo « Spazio Zero » di Roma dal regista Carlo Cecchi. Nelle foto, da sinistra a destra: n. 1) Giancarlo Palermo, che interpreta Optimistenko, e Sabina de Guida, interprete della dattilografa; n. 2) Toni Bertorelli nella parte dell'inventore Mirakolov; n. 3) Carlo Cecchi nella parte di Trionfalov; n. 4) Gianni Guaraldi, Giancarlo Palermo e Italo Spinelli.

da proiettare nel fuoco del presente; mentre l'edizione realizzata a Roma da Carlo Cecchi con la Compagnia del Grand-teatro, e con mezzi materiali infinitamente più modesti, ci ha restituito tutti gli umori frizzanti, l'allegria ferocia e la carica rivoluzionaria del testo, aggiornandone i significati secondo l'antica e sempre valida intenzione dell'autore.

Trentaduenne, fiorentino trapiantato prima a Napoli per seguire corsi di letterature straniere e poi a Roma in veste di allievo dell'Accademia d'arte drammatica, Cecchi da qualche anno ha raccolto intorno a sé un gruppo di giovani pronti a pagare di persona, fuori dai condizionamenti legati al meccanismo ricattatorio delle sovvenzioni, la verifica della loro idea d'un teatro che assolva compiti di carattere storico-culturale indirizzandosi però, nello stesso tempo, verso obiettivi di stimolo e di provocazione. Operazioni di questo genere possono essere compiute sui più significativi tra i testi drammatici d'ogni tempo (di qui il

nome della compagnia), a patto di sapervi rintracciare ogni plausibile riferimento alla realtà che stiamo vivendo, abbiamo appena vissuta o prevediamo di vivere tra poco.

Partendo da queste premesse Cecchi ha cominciato col firmare la regia del *Woyzeck* di Büchner, con la sua vertiginosa indagine delle passioni proletarie, e successivamente ha messo in scena *Le statue movibili*, un gustoso acro collage di motivi popolari tratti dal meglio delle farse di Petito e Scarpetta; ma è con questo *Bagno* di Maiakovski che ha realizzato finora più compiutamente il programmatico trasferimento dei temi di un'opera « datata » a quelli tra i loro aspetti che ci tocchino più da vicino. Nessun arbitrio, in questo passaggio dall'esame filologico del testo alle sue possibili implicazioni attuali, e soprattutto nessuna concessione gratuita al gusto dello spettacolo in se stesso: piuttosto una vivace attenzione ad ogni particolare suscettibile, con varianti giustificate dallo spirito dell'opera, d'imporsi all'interesse dello spettatore di oggi.

La trama del *Bagno* è nota, ma vale la pena di ricordarla con le parole stesse di Maiakovski, che così la riassumeva: « L'inventore Ciudakov ha costruito una macchina del tempo che può trasportare nell'avvenire, andata e ritorno. L'invenzione non riesce a superare lo sbarramento burocratico delle cancellerie e soprattutto quello rappresentato dal compagno Pobiedonosikov, capo supremo della direzione per il coordinamento. Lo

stesso Pobiedonosikov va a teatro, vede se stesso nella vicenda di questi insormontabili impedimenti e dichiara che nella realtà della vita non succede nulla di simile; il regista gli allestisce allora in quattro e quattr'otto un'allegoria della Rivoluzione di tipo oleografico, convenzionale, che ottiene il suo soddisfatto consenso. Giunge dall'avvenire, chiamata dalla macchina del tempo, una Donna Fosforescente che sceglierà i migliori da trasportare nel secolo venturo. Pobiedonosikov si mette in nota tra i primi, prepara timbri e mandati, fa subito il conto delle sue diarie per i prossimi cento anni. La macchina del tempo si slancia in avanti con passi quinquennali decupli portando via con sé operai e lavoratori, rifiutando Pobiedonosikov e i suoi simili».

In chiave di satira, e di satira corrosiva, *Il bagno* richiamava nel 1930 l'argomento di fondo che l'anno prima era stato alla base d'un interessante film di Fridrich Ermler, *Oblomok imperii* (Un frammento d'impero): dove appunto, insieme con i grandi risultati pratici e psicologici della Rivoluzione d'ottobre, veniva però messa in luce la squallida figura d'un protagonista di partito impegnato ogni giorno nelle fabbriche in vuoti discorsi celebrativi, dietro i quali nascondeva le abitudini ipocrite e le pretese al privilegio, insomma la mentalità piccolo-borghese di un meschino burocrate. Ora la domanda è questa: che cosa resta a noi, oggi, della lezione amara e tagliente che Maiakovski ci ha lasciata col suo dramma?

Certo le involuzioni burocratiche e la conseguente politica oppressiva dello Stato e del partito sovietici hanno ripreso a mortificare con rinnovato vigore, dopo il relativo disgelo del periodo kruscioviano, le istanze libertarie della Rivoluzione: basterebbero a dimostrarlo i metodi persecutori attuati in Cecoslovacchia dagli uomini ligi al Cremlino, le vessazioni e i fulmini nei quali continua a incorrere in Urss chiunque tenti di allontanarsi poco o tanto dalla « ispirazione di Stato », il terrorismo ideologico che ha colpito e colpisce con l'ostracismo o con dure condanne non solo vittime illustri come Grigorenko o Solgenizin', Siniavski o Pimenov, Galanskov o Bukovski — tanto per citare i casi più recenti e più clamorosi —, ma il semplice cittadino sospettato di « giudizi soggettivi » sulle disposizioni o gli atteggiamenti ufficiali delle autorità costituite. Esempio in questo senso il linguaggio di netta marca staliniana (o zdanoviana) riesumato sulla fine

del gennaio scorso dal *Kommunist* e dalla *Pravda* in alcuni articoli che avevano il compito di anticipare quella deliberazione del comitato centrale del Pcus con cui qualche giorno dopo è stata messa praticamente sotto accusa l'intera *intelligenza* sovietica, dagli economisti ai critici letterari, dai dirigenti degli organi di stampa ai redattori delle informazioni di massa.

Posto che l'addebito ha avuto per oggetto « l'incapacità di confrontare gli assunti teorici con la vita... nel quadro dell'attuazione della linea del partito in campo culturale », non sembra difficile prevedere, per l'intellettuale sovietico a cui frulli per la testa d'intendere in modo « scorretto » quel burocratico messaggio, anni di *lager* o internamenti a lungo termine in qualche manicomio specialmente adatto alla cura di simili distorsioni mentali: ma può essere persino superfluo ricordare che analoghe tecniche intimidatrici e punitive vengono praticate, spesso con mano anche più pesante, in molti altri luoghi dove il dispotismo è di casa, come in Spagna o in Grecia, in varie repubbliche sudamericane o in vari paesi d'indipendenza recente.

Nelle stesse democrazie di tipo formale, e noi stessi ne facciamo esperienza, i rapporti tra potere politico e organizzazione degli intellettuali (o, in senso più lato, tra potere politico e società) sono regolati da leggi non scritte ma d'inflessibile efficacia: quelle secondo le quali chi sta alle regole del gioco e ne asseconda gli scopi gode di eccellenti prospettive nella fruizione d'ogni possibile vantaggio (finendo il più delle volte col fruirne in concreto), mentre chi « dissente » è tenuto in sospetto quando non venga propriamente messo al bando, o reso comunque inoffensivo dai meccanismi della burocrazia politica e statale.

Naturalmente questo genere di esclusioni e di veti assume forme più o meno esplicite e violente a seconda del grado di perniciosità raggiunto, in chi gestisce il potere, dal virus dell'intolleranza: per esempio il delirio maccartista nell'America degli anni Cinquanta è stato qualcosa di diverso dalla relativa cautela in uso nei regimi formalmente democratici, e ben nota anche da noi, per emarginare gli elementi capaci di mettere in crisi in un modo o nell'altro gli ideali e gli interessi della conservazione; ed è proprio nei momenti in cui quella cautela promette di cedere il passo a provvedimenti di più diretta repressione che si verifica con maggiore impegno la ne-

cessità di contrastarne la minaccia. Come fece appunto Maiakovski col suo dramma, e ha fatto Carlo Cecchi mettendolo in scena con l'idea di « nazionalizzarlo » al possibile.

Così abbiamo riconosciuto in Pobiedonosikov (ribattezzato in Trionfalov per rendere il suo nome più allusivamente accessibile allo spettatore italiano) il grande burocrate o uomo di governo russo, ma non soltanto russo, che taglia nastri, inaugura monumenti, pronuncia discorsi retorici sorvolando sulle magagne e gli scandali della politica interna per celebrarne unicamente i meriti, alza baricate contro chiunque si dia da fare per correggere aspetti della vita pubblica dannosi alla comunità quanto utili a lui e ai suoi pari, e difendendo a spada tratta la cristallizzazione di un sistema che gli consente di trasformare in qualcosa d'importante la propria mediocrità, resta attaccato al potere, nonché alle relative prebende, come l'ostrica allo scoglio. Non meno emblematico il suo mellifluisce e arrogante segretario, Optimistenko, puntuale personificazione degli elementi di sottogoverno; e altrettanto identificabile Momentalnikov, un tipo di giornalista untuoso e leccapiedi che ci viene incontro con funesta frequenza dalle colonne di molta stampa, dal rettangolo del video o dalle trasmissioni della radio. La Donna Fosforescente, poi, è già il futuro come vorremmo che fosse, animoso e sereno, trionfante allo stesso modo sulla protervia di chi comanda e sull'eccessiva sopportazione di chi è chiamato a rassegnarsi: ma giustamente di questa figura simbolica Cecchi ha fatto una specie di inaccessibile robot che apre la bocca e non parla (è doppiata da un disco), simile a coloro che in certi sogni angosciosi tentiamo disperatamente di avvicinare pur sapendo che non riusciremo a raggiungerli.

Infine tutti i personaggi, nonostante il trucco violento e la recitazione antinaturalistica in esatta consonanza col taglio paradossale della vicenda, agiscono dentro una cert'aria di famiglia, di casa nostra, avvertibile nella mimica meridionale, nell'accorta inflessione delle parlate, in certo modo gergali, d'inconfondibile marca nazional-popolare: effetto al quale contribuiscono con notevole efficacia le scene e i costumi di Franz Prati, che intelligentemente ha saputo fondere le esigenze d'una moderna stilizzazione con gli ingenui motivi dei « teloni » utilizzati dai cantastorie.

Aldo Paladini