

*La Scuola della del Louvre France  
Il Complesso Popolare  
Capella produce Jopetta*

Torino, 30 ottobre 1968

Direzione e uffici  
Via Bogino 8  
Tel. 53.97.07/8/9  
10123 TORINO (Italy)

Il Teatro Stabile di Torino presenterà al Teatro Giacosa di Ivrea la sera del 6 novembre, lo spettacolo I Testimoni di Tadeusz Rozewicz. La regia dello spettacolo è stata curata da Carlo Quartucci. La scena (insolita per i "materiali" usati: cartone, terra oltre ad un centinaio di gabbie di uccelli) è stata realizzata dallo scultore greco Jannis Kounellis. Partecipano allo spettacolo gli attori Piero Sammataro, Maria Teresa Sonni, Alessandro Esposito, Rino Sudano, Laura Panti, Giuliano Petrelli, Wilma D'Eusebio, Franco Ferrarone, Piero Domenicaccio, Dario Mazzoli, Claudio Remondi, Roberto Vezzosi.

Rozewicz appartiene all'ultima generazione di autori polacchi e la sua opera ha fatto tesoro delle varie esperienze compiute in Europa in questo dopoguerra da Ionesco a Beckett, dai giovani inglesi ai post-brechtiani.

E' interessante notare come la commedia mostri i problemi che si creano in una società socialista allorchè, affievolendosi la spinta rivoluzionaria, si ripropongono situazioni caratteristiche del mondo borghese.

Dopo Ivrea, lo spettacolo sarà presentato in anteprima, a partire dall'8 novembre al Teatro Gobetti di Torino, come secondo spettacolo per la stagione in abbonamento dello Stabile.

\*\*\*\*\*

Alleghiamo una nota su Rozewicz dovuta al critico polacco Jan Blonski.

ROZEWICZ: L'ALFIERE DI UNA GENERAZIONE

La rivista polacca Dialog ha pubblicato nel giugno 1963, un ampio studio sul teatro polacco contemporaneo, dovuto alla penna del critico Jan Blonski. Ricaviamo da tale saggio la parte dedicata a Tadeusz Rozewicz. Segnaliamo che lo studio del Blonski è già apparso in traduzione italiana nel numero della Rivista Sipario dedicata al teatro polacco.

\*\*\*\*\*

T. Rozewicz si è rivelato, dopo la guerra, il solo giovane poeta - il solo scampato - che abbia proposto un modo veramente nuovo di considerare le cose. Non cessando di oscillare tra i suoi ricordi dell'apocalisse e una nostalgia dell'idillio, è arrivato a semplificare fino all'estremo il suo linguaggio poetico in alcuni poemi la cui raffinatezza evoca il lirismo cinese, dei poemi così freddamente crudeli come solo un uomo può esserlo, un uomo che non ha niente, veramente niente, da perdere. Rozewicz è stato il primo a esprimere - con una simile violenza - questa delusione nei confronti della cultura di cui il nostro giovane teatro fa ostinatamente l'eco. Ma le esperienze che hanno formato Rozewicz sono state più ricche, più profonde, più varie. Nel 1961, egli ha scritto il suo primo dramma: Kartoeka (La scheda) che suscitò stupore e ammirazione.

Rozewicz era stato infatti capace di sfruttarvi tutto e tutti: Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Wilder. Ma la sua tecnica (disordinata in apparenza, ma in realtà, minuziosamente calcolata) colpì immediatamente lo spettatore a cui sembrava essere la sola possibile, la sola naturale, la sola spontaneamente polacca. Rozewicz è infatti arrivato a esprimere ciò che era latente in tutta la nostra giovane drammaturgia: un senso di stanchezza, di abbandono e di impotenza. E' stato l'alfiere della generazione che ha maggiormente sofferto e che ha dovuto trarre dalle sue esperienze amarissime lezioni. Ma ne ha puntualizzato e spiegato gli stati d'animo, i presentimenti e le idee sentite dai giovani. Ha detto che tutto era stato compromesso, che non

./.

c'era niente di più attraente che l'inerzia, la tranquillità, la mancanza di responsabilità aggiungendovi tuttavia che questa inerzia sarebbe ridicola e impossibile, per non dire vile.

Egli ha spiegato, esempi alla mano, perchè il tragico, le grandi parole e l'evasione nei sentimenti nobili sarebbero insopportabili. Perchè il teatro deve attingere a scene della vita quotidiana che nascondono, sotto un aspetto futile e ridicolo, una disperazione e una derisione che Rozewicz tuttavia non vuole gridare sui tetti; si vergogna infatti dei grandi sentimenti, non tollera che i sentimenti più semplici, talmente semplici che, è chiaro, sono votati al fallimento e non possono portare nè il minimo sollievo, nè il minimo aiuto. Il teatro di Rozewicz è statico perchè il suo eroe non ha niente di vivo, non si muove, si riposa e aspetta qualcosa. Ma cosa? Non avendo più una linea su cui impostare la propria vita, non fosse che attraverso la sua immaginazione, si sente allo stesso tempo un giovane, un adolescente, un partigiano deluso, un direttore blasé. Si immerge in un disordine imprevisto, sfibrante. E alla fine ci si chiede se non è soltanto un grande ingenuo. Ciò ha molto giustamente osservato Jan Kott che meglio di ogni altro ha saputo decifrare Kartoeka.

Jan Kott gli ha ancora rimproverato i suoi passaggi sentimentali e la loro troppo facile consolazione, un momento di disattenzione o di stanchezza. Si potrebbe infatti dire che a volte Rozewicz non riesce più a sopportarsi e - proprio come il suo eroe - accetta qualsiasi cosa pur che passi un giorno ancora, che passi ancora una sofferenza. Poi di nuovo si desta, riprende i suoi attacchi, moltiplica i suoi sarcasmi. Un secondo dramma, Grupa Laokona (Il gruppo di Laocoonte), seguì Kartoeka. E' una commedia molto strana, nella quale il poeta si accanisce contro l'arte, o meglio, contro i suoi adoratori importuni o ipocriti. Rozewicz detesta infatti "la carta", la letteratura che non è letteratura e che ci inganna con una nobiltà e serietà pregne di armonia. Ma questo genere di letteratura non esiste più ai nostri giorni e possiamo aggiungere che l'arte è responsabile di tutte le nostre sventure.

Rozewicz è ossessionato dal passato, dall'occupazione, dai miraggi del progresso, dalla nullità della cultura, ma nemmeno ripone la sua fiducia nella semplicità. I giorni che passano, così, semplicemente, senza storia, gli sembrano falsi, vuoti, noiosi e senza senso: la vittima, dunque, pur odiando il suo carnefice, non può farne a meno, poichè solo accanto a lui può cogliere la verità della sua sorte. Più tardi, Rozewicz scrisse Swialdowie albo nasza mala stabilizacja (I testimoni o la nostra piccola stabilizzazione). Questo termine "stabilizzazione" è uno di quelli che, attualmente, si usano più spesso in Polonia. La vita si è normalizzata, le passioni si sono spen-

te. Ma ascoltiamo piuttosto Rozewicz:

"la stupidità prende una taglia  
normale  
l'infinito è più corto  
della gamba  
di Sofia Loren  
l'amore e l'odio  
hanno ridotto le loro esigenze  
.....  
la temperatura è media  
i venti deboli  
l'orecchio di Van Gogh  
sembra quasi normale  
si può aderire  
si può dimettersi  
ci si può ribellare  
senza spingersi troppo lontano..."

E' il prologo a due voci con cui ha inizio I Testimoni.  
L'azione di questo dramma è il contrario di ogni stabilizza-  
zione ed è per questo che i due atti dei Testimoni che, del  
resto, introducono sulla scena personaggi completamente di-  
versi, fanno a meno della vicenda. Le contraddizioni di questa  
famosa stabilizzazione si manifestano a tre riprese: nell'in-  
troduzione poetica, nella conversazione della coppia e nella  
discussione dei due signori. Solo un poeta poteva mostrare si-  
multaneamente il fascino e l'orrore di una futile vita quoti-  
diana. Pur accanendosi contro questa "stabilizzazione", Roze-  
wicz non si limita a una banale satira antiborghese. No, egli  
si rallegra sinceramente del fatto che niente minaccia i suoi  
personaggi e che essi possono in tutta tranquillità profitta-  
re dei modesti doni della vita. Tutti hanno paura di perdere  
"una ideologia, una morale, un piccolo letto morbido..." sen-  
za parlare del caffè mattutino. Ma se la vita quotidiana è  
anche orribile è perchè essa non viene a troncane niente, non  
porta nè verità, nè soluzione. E' come se - suggerisce Roze-  
wicz - noi ci sforzassimo di vivere in un quotidiano idillico,  
sentendo inconsciamente che si tratta di uno scherzo, di un ca-  
so, di una ironia della sorte, e che la nostra "stabilizzazio-  
ne" si basa sull'oblio, o, addirittura, sull'ingiustizia. Nel-  
la seconda parte dei Testimoni, due signori parlano pigramente  
dei loro ricordi, delle loro idee, dei loro piaceri. Solo di  
tanto in tanto, gettano uno sguardo furtivo sulla strada. Qual-  
cuno vi giace. Qualcuno? Qualcosa? Qualcuno o qualcosa, coperto  
di stracci, sta forse per morire? O è solo il vento che smuc-  
ve delle carte? Un uomo o un cane? Bisognerebbe andare a vede-  
re. Ma nessuno si muove. Deve essere un cane. E', in realtà, la  
nostra "piccola stabilizzazione". Si direbbe un dialogo di Be-  
ckett, ma alla polacca, poichè tutto qui esprime la sensibilità

di una società che non è ancora riuscita a riconciliarsi nè con la storia nè con la vita quotidiana e che non si fida nè della tradizione nè del futuro. Avrebbe voluto aver fiducia, ma si sente stanca, disarmata, preferisce canzonare più che rischiare.. si finirà per venirne fuori, come non si stancano di ripetere i personaggi di Rozewicz.

Attraverso l'opera di Rozewicz possiamo meglio constatare che il giovane teatro risponde con rapidità e grande precisione ai sentimenti e ai bisogni della società. Non sembrerebbe, ma i suoi drammi racchiudono... un bel pezzo di storia. Il nostro teatro, che in precedenza, ha conosciuto una evoluzione lenta e tardiva si trova, da qualche tempo, al centro del progresso artistico. E' merito dei registi, degli attori, dei critici e, soprattutto degli scrittori. Degli stranieri: le loro scoperte hanno trovato in Polonia un terreno fertile, sono state immediatamente comprese, adattate, trasformate. E soprattutto dei polacchi (e i giovani in particolare) ai quali il teatro ha permesso di esprimersi in maniera libera, coraggiosa e naturale.

Jan Blonski

MATERIALI DI LAVORO PER "I TESTIMONI" DI  
TADEUSZ ROZEWICZ

\*\*\*\*\*

1°) La presenza di Jannis Kounellis pittore-scultore della nuova generazione. -

"Così Kounellis, colpito dalla ricchezza del suo esserci, si allontana gradatamente dalla pittura per sentirsi più libero - come uno che pian piano che passa il tempo diventa sempre più libero, più libero, che diventa un uccello, una cosa così, che manca di senso, ma è sempre più fantastica. Nel momento di "offrirsi" attraverso la coltivazione dei cactus, il gioco col papagallo, il dare il beccime ai canarini, l'accendere il fuoco del suo fiore, passeggiare per strada e sentire gli odori della città, la morbidezza del cotone, l'acutezza della naftalina, Kounellis rompe continuamente con un suo essere precedente, avvicenda le azioni per non essere identificato con una sola, manifesta la possibilità di un esserci libero dell'uomo e delle cose" (Germano Celanti, Arte povera, febbraio 1968): così adesso in scena, per la scena, Kounellis trasferisce uccelli, tanti uccelli, e poi carbone, terra, pietre, e poi piante vive, e non finirebbe più dall'inondare lo spazio teatrale di elementi "vivi" e di materiali "poveri", perchè aspira, tende continuamente a far morire questo spazio teatrale nelle sue abitudini e nelle sue costanti di ambientazione scenica, fiducioso che quegli uccelli, quelle pietre, quelle piante, quel carbone, intanto possano essere di conforto e di disturbo al tempo stesso per gli attori, i quali dovranno far riferimento ad essere soggetti a tutto quel che di "vivo" e di "povero" li circonda, il "vivo" della natura miracolosamente riportata sulla scena e non a livello naturalistico, ma a livello di immagine, il "povero" dei materiali-comportamento, in quanto non presi esteticamente per se stessi ma abbinati alla situazione di codesti attori come uomini prima ancora che come personaggi. Tante immagini "vive" e tanti materiali "poveri" allora agiscono effettivamente di disturbo, costituiscono un reagente per gli attori, i quali potranno adagiarsi all'ambiente ma dovranno scontrarvisi per immaginazione sensitiva, e nemmeno potranno dimenticarsi degli oggetti ma dovranno confrontarsi con essi per segnalazione "tattile".

./.

2°) Il lavoro di Carlo Quartucci sulla "parola" di Rozewicz. -

La "parola", il "verbo" di Rozewicz è di triplice natura: o è un modo di spiegare come dovrebbe essere il teatro, e cioè "realisticamente poetico" per sfuggire alle "mostruosità" politiche, sociologiche, ideologiche, moralistiche e via dicendo, con una incidenza di ironia elegante, e al tempo stesso di proposta immaginativa, poichè non si esaspera, di quelle mostruosità, soltanto le contraddizioni ma anche, sempre per esasperazione, se ne indica una ipotesi risolutiva, che è poi quella della istituzione di un possibile linguaggio che sia pari a quello della vita ( e quindi per assurdo di un tempo drammaturgico che abbia lo stesso andamento di quello della vita) con un implicito suggerimento a rendere l'azione teatrale non un corrispettivo della vita, ma un reagente della vita al di là di ogni formalismo di avanguardia e di ogni "mostruosità" ideologica; oppure è una costante mimetizzazione in chiave demistificante delle situazioni immobili di comportamento, applicate ad una coppia borghese sulla via della stabilizzazione "morale", e quindi da considerarsi come una specie di parentesi antiliricheggiante e antibenpensante su cui imperversare dal punto di vista interpretativo a piacere: ed in questo caso ogni parola non è un'immagine ma una citazione, e la vita è già asettica e disossata a codesto livello comunicativo, per cui non c'è altro da fare che "giuocare" con il nemico, cioè con l'andamento drammaturgico tradizionale, e metterlo alla berlina attraverso le sue stesse armi, attraverso il suo codice di dire e di pensare e di fare, congelato e inquadrato e distanziato per imbalsamazione di cumulo di suoni più che di parole, di echi più che di dichiarazioni; o infine è una ritirata strategica su moduli di comportamento della "tradizione del nuovo", per esempio un certo beckettismo travasato descrittivamente anzichè conoscitivamente, per associazione di riferimenti di azioni e per confronto di sensazioni del corpo, che sono un po' fini a se stessi dal punto di vista morale e caso mai nel loro assieme possono raggiungere una specie di annebbiamento del corpo e dell'anima, senza approdare a niente, se non alla definizione di se stessi, nell'ambito di una circoscritta banalizzazione del vivere.

./.

3°) Un "organismo" in decomposizione: i personaggi-attori come ricerca collettiva di "gruppo".-

Orbene questi tre aspetti della "parola" di Rozewicz hanno i loro campioni, i loro sostenitori nell'autore, nella coppia lui e lei, nei personaggi secondo e terzo, mediante una didattica, una pseudoliricizzazione, una banalizzazione rispettivamente, cui occorre dare un'unità, non a livello di esposizione di elementi dell'uno e dell'altro aspetto, ma a livello di esasperazione gestico-fonetica di ciascuno di questi elementi e di tutti gli elementi nel loro assieme. Ne viene per Quartucci un "organismo" proliferante che tende ad essere "vivo" e "povero" da un lato, e cioè ad assorbire tutto il "vivo" e tutto il "povero" che Kounellis ha introdotto nello spazio scenico invadendo anche gli attori e gli spettatori per immaginazione sensitiva e per segnalazione "tattile" come si è detto, e dall'altro a dare procedimento, artificio a questa condizione proliferante della "parola" di Rozewicz facendolo scorrere appunto sui piani già descritti: il didattico, l'antilirico, il banale; ed allora codesto organismo si espande dalle strutture mobili gestico-fonetiche alle strutture fisse dei carrelli intese queste ultime come portatrici di microattività e come punto di raccordo del più ampio e totale movimento drammaturgico, dove pluricità di piani della "parola", materiali "fissi" e "mobili", diventano azione per concentricità di rapporti, per molteplicità di riferimenti, tendendo, ed è questo il centro del procedimento, dell'artificio del Quartucci, all'espansione di codesto "organismo" e alla sua stessa distruzione, alla sua costruzione e alla sua deflagrazione, come "prodotto" altamente formalizzato.

Un siffatto "organismo" scenico che parte dal "vivo" e dal "povero" e che si addentra poi nel "complesso" e nel "molteplice" stilisticamente, non può che ritornare "vivo" e "povero" se vuole salvare lo stesso procedimento, lo stesso artificio; e difatti l'esercizio della "parola" come didattica, come antiliricità, come banalizzazione (per costruzioni gestico-fonetiche che si liberano e si addensano, si incastrano e si dividono, si elevano e si abbassano alternativamente e successivamente, a guisa di "partitura") non soltanto non è sufficiente a riempire l'azione, ma anche si viene vuotando man mano che sembra farla crescere, l'azione deflagrando in quel movimento di strutture mobili e queste "impazzendo" per impossibilità di dare ordine, e le stesse strutture fisse subendo il comportamento dei corpi degli interpreti e proprio quando apparentemente sembrano fuoriuscirne per esa-

sperazione gestico-fonetica. Così tutto "I testimoni" (come elaborazione drammaturgica su Rozewicz, di cui si sono presi e raccolti vari momenti di lavoro: da "Cartoteca" a "I testimoni" a "Atto interrotto") va verso la distruzione della propria perfezione, verso l'eliminazione della propria ironia, verso la perdita della propria banalizzazione, verso lo stravolgimento della propria "lezione"; lasciando, del gran divertimento che è sembrato essere e diventare via via che il movimento drammaturgico recepiva e segnalava i vari elementi e li mischiava e li organizzava per poi disperderli e diradarli, un'amarezza e una delusione sottili e profonde. E l'organismo va di nuovo verso il "vivo" e verso il "povero" per disfunzione più che per offerta di esuberanza contenutistica, per contraddizione più che per conquista di ricchezza tecnico-formale.