

SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv
anno venticinquesimo
gennaio 1970 numero 285

Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Cesare Sughi**.
Redattore di Roma: **Fabio Mauri**, Consulente grafico: **Augusto Reginato**. Direzione, redazione, amministrazione, ufficio abbonamenti: **Casa Editrice Bompiani**, via Pisacane 26, 20129 Milano (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, via G. Carcano 32, Milano - Stampato dalla **Ranzani & Aglieri**, Corsico, Milano - Tipi e veline della **Linotipia Tagliabue**, Milano - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6564, - Pubbl. inf. al 70%



il giornale del teatro

spettacoli in rassegna

torino

la gallinella acquatica

Nella *Gallinella acquatica* di Witkiewicz quel che colpisce prima di tutto è la esattezza cristallina del linguaggio, la precisione della sua sfasatura rispetto al reale: le parole corrispondono perfettamente alle situazioni ed entrambe sono, per, così dire, leggermente spostate rispetto all'asse del quotidiano, della normalità, del riconoscibile. Witkiewicz sostiene la necessità dell' "arbitrio" in teatro ("l'opera si realizza "grazie all'arbitrio assoluto di tutti gli elementi rispetto alla vita, congiunto ad una precisione estrema e ad una perfezione assoluta nell'elaborazione dell'azione: si tratta di riempire qualche ora con un'azione scenica dotata di una propria logica formale interna, non subordinata ad alcuna realtà"), ma sembra più giusto parlare, almeno nel caso della *Gallinella*, di una piena libertà di associazioni, riposo ma non totale annullamento della razionalità, non soltanto sogno, ma tra dormiveglia e sogno. "Uscendo dal teatro lo spettatore deve avere l'impressione di essersi destato da uno strano sogno in cui anche le cose più comuni avevano quel fascino incomprendibile caratteristico delle immaginazioni notturna": nella *Gallinella* una struttura appunto minuziosamente e rigorosamente ordinata si costruisce sul quel fondamentale e deliberato errore di prospettiva, acquistando l'intensità prepotente di certe fantasticherie, ma nello stesso tempo deformando con altrettanta forza la realtà.

Il richiamo di Witkiewicz al polpaccio quadrato di Picasso è, sia pure con qualche genericità, indicativo: un polpaccio riconoscibile ma quadrato. Principesse, baroni, bambini petulanti, uomini senza qualità, servi, mantenuti, e simboli del sesso sono una folla ben individuata nella commedia, avvolta in un'atmosfera sorda e ovattata che sfuma i contorni dei personaggi e tuttavia non affida i loro gesti totalmente al caso. Una disperazione e una ribellione senza ideali li propone e li disfa continuamente, li confonde ma non trasalca di fornire qualche segno, qualche traccia esemplare: nella "marmellata" schiacciante del quotidiano le creature di Witkiewicz vivono un'esistenza di cui non possono capire il senso, ridicoli e pericolosi burattini convinti della loro parte e contemporaneamente portatori di tutte le con-



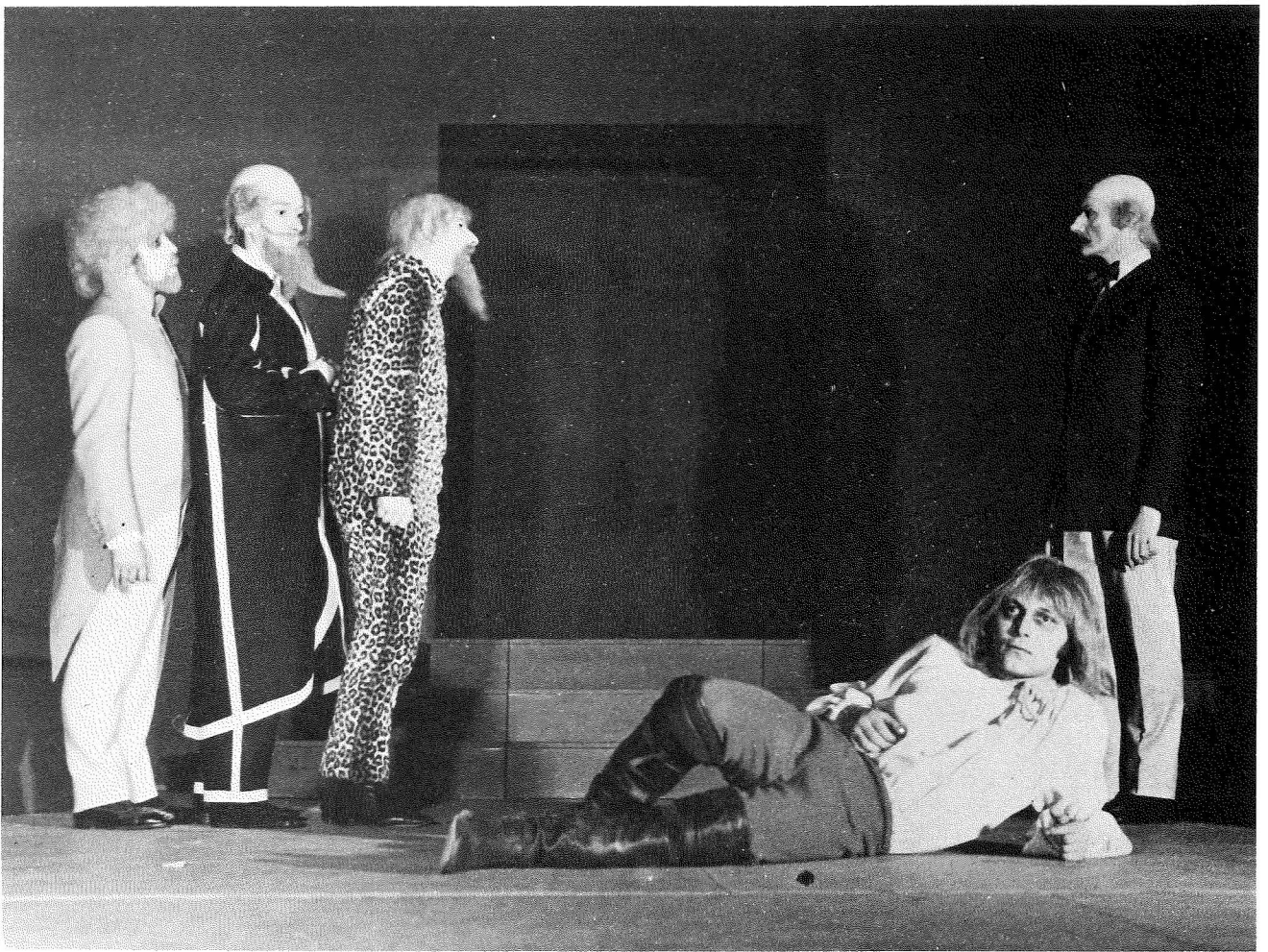
traddizioni (e quindi eversori) del sistema sociale e culturale che rappresentano. Il gioco è vecchio ma ancora una volta riesce bene: Witkiewicz si mette da parte, con cinismo e candore, con rabbia e tristezza, ad osservare il "doppio" della vita, l'altra facciata che è la stessa a cui siamo abituati con un lieve spostamento d'ottica, il grottesco balletto, le marionette che tuttavia sono fatte di carne. Per questo non va dimenticata l'essenziale indignazione degli espressionisti nel cogliere nel lavoro di Witkiewicz le suggestioni della temperie culturale a lui contemporanea (metafisici, surrealisti, futuristi). Nello spettacolo presentato dalla Compagnia Gruppo dello Stabile torinese va segnalato l'impianto scenografico di Enrico Colombotto Rosso, che ha ideato anche i costumi intuendo bene l'ottica dell'autore e portando sul palcoscenico immaginazione e misura: un ambiente semplicissimo, giocato tutto sul colore, costumi bizzarri senza che tuttavia la bizzarria sia fine a se stessa e inaccettabile, un clima decadente e tagliente ad un tempo, astratto e realistico, da favola cattiva o, viceversa, da incubo piacevole. C'è lo stesso meccanismo di Witkiewicz nello sfalsare di poco la realtà, una contaminazione a parer mio molto giusta che aggiorna, se così si può dire, certa sessione viennese con la pop art. Tutto ciò non mira, beninteso, ad una semplice, anche se evidente, suggestione visiva, ma dovrebbe condizionare la rappresentazione: abiti, trucco,

parrucche, esasperati ed elementari, valgono a sottolineare il carattere fantastico e reale a un tempo dei personaggi, e gli attori avrebbero dovuto calarsi maggiormente in queste loro seconde pelli per portare più a fondo una ricerca che, ben delineata in uno dei suoi aspetti ("interpretare l'ansia, lo struggimento, se si vuole la nevrosi che l'autore inocula negli interpreti a mano a mano che si penetra nel tessuto del suo linguaggio"), non ha sempre ben chiaro l'altro, quello dello stravolgimento fantastico.

In realtà occorrerebbe uno straordinario controllo dei propri mezzi vocali e fisici per essere, come del resto è stato Witkiewicz, estremamente rigorosi nell'affrontare la prospettiva deformante, e nello stesso tempo capaci di partecipare candidamente e totalmente agli sviluppi, principalmente validi in se stessi ma pur sempre pieni di sottintesi, dell'azione. Piero Sammataro mi è sembrato il migliore, in questo senso, il più convincente e chiaro. Rino Sudano è apparso un po' meccanico, Anna D'Offizi, la Goel e Alessandro Esposito non sempre hanno saputo sfuggire a tentazioni naturalistiche, con una resa discontinua tra la freddezza caricata e la "recitazione". Maria Teresa Sonni si è impegnata per evitare bamboleggiamenti nel personaggio di Tadzio che esige, in particolare, una perfidia sottile; ma c'è una buona parte di educazione scolastica e superficiale da buttar via per arrivare a un disegno più persuasivo.

Guido Boursier

A sinistra e in alto: due scene della "Gallinella acquatica", la pièce di Witkiewicz presentata dalla "Compagnia Gruppo" del Teatro Stabile di Torino. Lo spettacolo, ben congegnato negli apparati scenici, ha denunciato però grande immaturità di recitazione e di regia.



GIUSEPPE BARTOLUCCI:

“Gallinella acquatica” e “Commedia ripugnante”: perversione e fisicità

Due sono le categorie cui si rifà il Witkiewicz nel suo lavoro di scrittura drammaturgica: la perversione come nevrosi evidente immaginaria e la fisicità come nevrosi latente sensitiva. Si tratta sostanzialmente di categorie di lavoro, e non soltanto di indicazioni di comportamento; in quanto tali si riferiscono ad un procedimento, non ad una morale. L'una e l'altra allora per il Witkiewicz sono soprattutto un tracciato, un dispositivo per la parola; è la parola in lui a caratterizzare e a dare corpo a tali due dimensioni drammaturgiche, la parola non come veicolo di comunicazione intellettuale e passionale, bensì come descrizione della negatività di ogni intellettualismo e di ogni passionalità; e perciò i personaggi suoi non si costruiscono attraverso questa parola, bensì vi si sfaldano e sbriciolano. Questa non costruzione, questo sbriciolamento, è la natura dei personaggi di Witkiewicz; e come tale quest'ultima si offre sia immaginariamente che sensitivamente, in una contraddizione oscillante (come individui quelli tentano di accendersi e collettivamente invece vengono presentandosi come residui). La loro accensione individuale ed il loro essere residui come gruppo definisce dunque esteticamente e moralmente in una contraddizione ambivalente i personaggi di Witkiewicz (proprio per questo loro oscillare romantico-critico, passionale-vuoto, candido-cinico). Così questi personaggi soffrono e si divertono, affondano nella fisicità e si stuzzicano nevroticamente, in un'ansia di liberazione e di aspirazione continuamente troncata e traumatizzata, frantumata e dolorosa.

La perversione immaginaria di cui si diceva è essenzialmente di eloquio, o meglio mentale, in quanto affidata alla parola immaginariamente, che diventa allora veicolo di crudeltà; e difatti in *Gallinella acquatica* tale perversione si aggira come uno spettro attraverso le parole, per cui i personaggi ne sono un po' come invasati, un po' come perduti, per stimolo appunto di crudeltà. Ma è ancora una volta una perversione mentale, per cui le azioni diventano simboliche e si “metafisicizzano” come dice lo stesso Witkiewicz, cioè si allineano al di sopra dei fatti (ed è Edgar Walpor a dire a un certo momento: **del resto a me i fatti non interessano**). Poiché questi personaggi, da Edgar a Ryszard da Lady a Gallinella, ciò che vogliono anzitutto è questa loro disposizione e conformazione mentale perversa, non la loro rassomiglianza o confronto con la società, con la realtà. Semmai vogliono o vorrebbero che la perversità di immaginazione si metafisicizzasse, diventasse cioè un superiore modo di comportarsi e di capirsi, di sentire e di manifestarsi. In realtà il loro parlare, dal punto di vista intellettuale, non è assolutamente di prima qualità, tutt'altro. Edgar è tormentato dal fatto di non avere talento, le esigenze di Gallinella sono quelle di vita vera. Ryszard è dominato da una follia paralletaria: ed il tutto risulta un'enorme sottile cospirazione di cattivo gusto, sia per l'età culturalizzata in cui Witkiewicz scriveva su di loro sia per la volontà di offrirli a livello informale — con il risultato che questi personaggi si “metafisicizzano” a metà, corrosi e resi indisposti dalle loro stesse qualità; e di conseguenza anche la loro perversione mentale si riduce, ponendoli spesso, meno attraverso le parole e più attraverso le azioni, sul piano di un deformato ed allargantesi ridicolo.

E nel ridicolo cadrebbero certamente se non li sollevasse e li tenesse fermi quell'altro loro comportamento di cui si diceva poco sopra, cioè quella fisicità nevrotica, che ingoia o meglio tenta di assorbire il dato mentale loro, per mezzo della sofferenza, a livello corporeo, come Edgar che addirittura si fa mettere alla tortura; o come Tazio che effettivamente, delle tre generazioni messe in mostra in *Gallinella*, è quello che, non tormentato dall'arte e affatto voglioso di fare lo scienziato, non si inventa una morale, e però non sa costruirsi un'altra, ed è quindi preso al laccio di una sofferenza vera di comportamento, senza essere in grado di uscirne, mancandogli la forza mentale. Per fisicità nevrotica Edgar tenta di uccidere l'immaginazione perversa risparmiando due volte su Gallinella, per fisicità nevrotica Ryszard va sognando sue fantasticherie di ribellione distrutte via via dallo sfaldamento della sua immaginazione perversa. Così l'azione affonda via via in un balletto né grottesco né irrealista, ma gelido e candido assieme, con una rotazione di movimento dal patetico all'ironico, sotto una parvenza di demonismo frustrante, che ne salva-guarda e ne sorregge l'artificio, per consapevolezza, per coscienza. Come poi da questo chiacchericcio mentale

perverso distruttore e da questa ansia nevrotizzata di non credere in alcunché salvo in una sottile integrità, il Witkiewicz si salvi nel tempo, e cioè arrivi fino a noi drammaturgicamente attivo, dipende secondo me, dall'efficacia della consapevolezza, della coscienza che il Witkiewicz dimostra di avere, nel tener fede al procedimento adottato e alle qualità dei personaggi. Così lo stesso cattivo gusto dell'epoca, sia dal punto di vista intellettuale che da quello morale, è compensato ed assorbito dal disgusto del parlare e dell'agire che i personaggi esprimono e decretano dall'altro lato; dentro come essi sono fino al collo nel divertimento dell'inatteso drammaturgicamente, oscillante magnificamente tra l'artificio e l'arbitrarietà, tra il costruito ed il disponibile. Ed è tale la natura della scrittura scenica del Witkiewicz, cioè la disposizione a scacchiera del suo modo di fare teatro e la conformazione liberissima dello spazio e del luogo a disposizione, per cui oggi, *Gallinella acquatica*, per esempio, può essere elaborata da un ottimo pittore-artista come Kantor, sulla linea di un “avvenimento”, data la sua struttura interna arbitraria, ed altresì può essere “elaborata” come anche avviene ad opera della **Compagnia di Gruppo del Teatro Stabile di Torino** sulla linea di un'illusione scenica, con una conveniente deformazione immaginativo-sensitiva (applicata all'ambientazione ed ai costumi prima ancora che ai personaggi, per opera di Colombotto Rosso perfettamente a suo agio con questo materiale umano devitalizzato ed anormale, all'insegna dell'artificio teatrale). Quel che dunque è il nocciolo dell'arte drammaturgica di Witkiewicz è stato un po' il fine della **Compagnia Gruppo** e ad essa è sembrato allora che non fosse il caso di operare tanto un **tradimento** qualsiasi alle spalle o a favore di Witkiewicz, quanto di descrivere le ragioni e gli strumenti per i quali Witkiewicz ha scritto quest'opera e le altre sue opere, ragioni che appartengono alla educazione ed alla vita di Witkiewicz uomo e scrittore, e strumenti che appartengono alla “tradizione del nuovo” del teatro e della cultura degli anni Trenta. Così qui si sono voluti registrare ed individuare gli umori cinici e candidi, le bizzarrie surreali e feroci, i comportamenti astratti e crudi, le reazioni grottesche e fanciullesche, dei personaggi di Witkiewicz, con una specie di fiducia nella parola che essi pronunciano e con una specie di abbandono alla frenesia che anima il loro agire, temperando il più possibile verità e sogno, finzione e malinconia, volontà di distruggere e ansia di purezza.

Ciò che è straordinario, lavorando su Witkiewicz, è il tipo di struggimento, di ansia, se si vuole, di nevrosi, che esso inocula negli interpreti, a mano a mano che si penetra nel tessuto del suo linguaggio; ed altresì il tipo di riferimento e di confronto che esso concede agli stessi, in un arco di esperienze e di stimoli non strettamente teatrali ma anche di vita, a testimonianza della vitalità per nulla decadentistica del linguaggio di Witkiewicz e della capacità assolutamente realistica di svelare ed approfondire il “negativo”. L'impasto, in altre parole, della scrittura di Witkiewicz non è quello del **pastiche** bensì quello della contaminazione, e cioè un impasto con finalità non strettamente intellettuale ma anche di comportamento, implicando una moralità, che è appunto quella del rigore e del candore assieme, il rigore dello scrittore verso quel che pensa e sente, il candore dell'uomo che ai suoi pensieri ed ai suoi sentimenti aderisce globalmente.

In altre parole, l'interpretazione della **Compagnia Gruppo** agisce, attraverso lo sbriciolamento dell'ideologia e della morale, in un certo senso fisicamente, sull'ambiguità del linguaggio e quindi del comportamento di *Gallinella acquatica*, vivendo per così dire in concreto le oscillazioni della contraddizione dei personaggi di Witkiewicz ed in tal modo non sfuggendo al cattivo gusto dell'eloquio e del vestirsi, e nemmeno all'arbitrarietà dello svolgimento dell'azione loro concessa; ne viene stilisticamente un'alternanza di freddo distacco e di immedesimazione fonda, con una padronanza possibile del “negativo”, mediante la descrizione dei vari elementi che lo compongono, intendendo per negativo una cristallizzazione mentale e corporea delle parole e dei gesti, con un fondo di pietà che faccia da contrappeso al cinismo dell'una e degli altri. Di qui l'uso del tempo e della battuta: ora vertiginosa ora lentissima, ora banale per apparenza ora invece deforme di proposito, per un candore adesivo o per un'ironia dispiegata, sempre rimanendo alle indicazioni ed ai propositi di Witkiewicz. Ne viene un manierismo attivo, intelligente, sperimentale, in cui non si fa il verso all'autore oppure se ne invade il testo, ma dove si tengono molteplici fili a raccordo dell'azione per un suo dispiegamento intellettuale e scenico, che non vada contro il procedimento e la mentalità del Witkiewicz ma vi si addeghi e vi si insedi quale descrizione “conoscitiva”. Un tem-

po, una battuta che invano cercano un respiro verosimile, un'animazione imitativa dovendo lottare continuamente contro il cinismo verbale e contro la disponibilità di atteggiamenti dei personaggi e dell'azione, e nell'uno e nell'altra costringere ed assediare sia il modo di agire che di parlare degli attori ai quali accade allora di subire il fascino maligno di un isolamento né magnifico né brutale, né eccellente né cattivo, bensì oggettivamente dispiegato e vitale, di natura estremamente candida e fervida (il gelo dell'intelletto come acciaio incandescente, per dirla con Gombrowicz).

GIORGIO GROSSI:

In Witkiewicz gli orridi mostri della cultura borghese

L'uomo senza qualità è il vero responsabile di ogni nichilismo, dell'incoscienza di non conoscere la storia. È lui che giudica e confonde; che toglie valore ai valori; che gonfia la mente con droghe ed artifici; è lui che deride la rovina dell'umanesimo occidentale e quindi la trasforma in rovina "universale". La sua immagine è quella dell'Europa in decadenza, la sua ottica è quella della compiuta visione del disfacimento del Mondo Borghese.

Il passaggio dall'uomo senza qualità all'uomo senza ideologia (da Musil a Witkiewicz) è sottile ma incommensurabile. È il salto dall'ironia distaccata e fatalista sull'ordine del mondo alla vertigine dei sistemi di pensiero, ai capovolgimenti delle convenzioni spazio-temporali, etico-psicologiche, biosessuali. Nasce così il "brivido metafisico" di cui parla Gombrowicz (con sfumatura interessata) che è in realtà la volontà di svelare la mostruosa natura metafisica della cultura borghese; è il desiderio crudele, irrazionale, smisurato di sverginare tutto, di sputtanare tutto, di contraddire ogni ipocrita simbolo di ordine-vero e di cogliere l'aspetto ripugnante delle Classi Dominanti e della loro coda di paglia affilata.

Il teatro di Stanislaw Witkiewicz è infatti lo schema razionale e paradossale dell'abisso socio-culturale (reale) della Polonia-Europa-Mondo Interlo nel ventennio tra le due guerre. Il suo cinismo intellettuale (dadaismo drammaturgico) è il segno della fine del mito progressista e trasformista del capitalismo occidentale, è il ritratto dei meccanismi di mistificazione sociale (prodotti sia dall'alto che dal basso), è la costruzione ideologica dell'assurdo per indicare l'allucinante reazionarietà. Witkiewicz dovrà essere posto in futuro accanto a Brecht: sul disordine radicale e contraddittorio che Stanislaw fa esplodere sulla scena della storia occidentale, Bertolt estrae, ordina i nessi dialettici che segnano lo scontro delle classi e delle idee, costruisce la teoria del cambiamento reale. Solo cogliendo il rapporto storico-ideologico tra questi due grandi dramaturghi è possibile oggi risolvere in senso rivoluzionario il significato del legame tra teatro-storia-società.

Tragificazione del sentimento e logificazione dell'idea

Il mondo rivelato dal teatro è sempre un surrogato, e quindi è illogico, innaturale, capovolgibile e ripetibile. Ma il teatro vuole essere anche l'omologia della realtà, il meccanismo analogico che ne ridistribuisce i nessi e i significati. L'iperbole intellettuale che guida Witkiewicz vuole dunque raddoppiare ogni cosa, ogni situazione, ogni idea. La sfera morale e sentimentale viene così "tragificata": viene caricata oltre misura, e il dramma psicologico caro ai borghesi si sfalda, si neutralizza, rivela la sua ipocrisia. La madre (nera-immobile-cieca-drogata) sarebbe il nucleo amaro e inutile del nulla se fosse solo una presenza, se compisse solo atti convenzionali e scontati (Samuel Beckett). Ma la madre della Commedia ripugnante (la madre al quadrato dell'intellettuale vampiro) tende al mito della "tragedia", vuole avvilire il proprio avvillimento, falsare la propria falsità, rendere abietta la propria abiezione. Inventa perciò il dramma iperbolico.

La logificazione dell'idea, quindi del pensiero (delle scienze, dell'arte, della filosofia) è più difficile, non perché tautologica, ma perché strutturale, essendo il perno del teatro

(della conoscenza) di Witkiewicz. Leon-Edgar-Sajetan, ognuno dalla sua posizione scenica e oggettiva, devono razionalizzare non il disordine ma l'ordine, non il pessimismo ma l'ottimismo, non il particolare ma l'universale. Trasformare la Teosofia in Economia (ma la teosofia è già economia) è un problema di pura retorica. Dematerializzare il socialismo o zuccherare la democrazia è frutto di sillogismi, di mistificazioni, di doppie ideologie. Ma i Nostri non possono solo esporre il non-senso oggettivo, devono vanificarlo scientificamente; non possono solo proporre filosofie o sistemi di conoscenza, devono anche ideologizzare queste conoscenze. Perciò ogni sentimento è sentimentale, ogni idea è ideale: in un mondo immobile a causa della Conservazione, ogni elemento è così solo tautologia e specchio della conservazione stessa.

Vampirismo intellettuale e demonismo culturale

Solo la crudeltà artaudiana riuscirà a minare così violentemente l'Universo Umanistico Occidentale così da assomigliare alla vertiginosa capacità distruttiva della mente di Witkiewicz. L'intellettuale, il colpevole responsabile di tutta questa abiezione storica e sociale, colui che come Leon non può che scegliere tra la gratuità conoscitiva e lo spionismo cinematografico, è un vampiro. Succhia dal suo mondo, ma non vorrebbe assecondarlo; accetta la convivenza con l'incesto e la ruffianeria, ma non sa compiere atti rivelatori di mutamento radicale. Sfrutta la cultura che sostiene il suo mito, e cerca di autoevirarsi. Come Sajetan, si impossessa del potere, ma non sa poi adoperarlo, perché la sua posizione soggettiva non è di autonomia (volontà) ma di assuefazione. In lui le contraddizioni non possono affiorare, prendere volto e significato (ma solo suono verbale): e Leon insegue la genialità universale, continuando a vampirizzare il mondo a cui tenta di opporsi cnicamente (cioè in astratto).

La natura demoniaca della cultura è una convinzione irremovibile di Witkiewicz. La cultura (come per i borghesi) è infatti forma pura, splendore e inutilità. Ma essa muove il mondo, da sempre (o meglio lo tiene fermo): impedisce i capovolgimenti, perché è per sua natura non capovolgibile. La cultura è negazione, perché afferma la sua dimensione superiore, meta-storica. E l'incubo della storia, appunto, da cui Joyce voleva liberarsi, perseguita anche Witkiewicz. Ma mentre il primo, da buon reazionario, era ben felice di fuggirlo, il secondo, come ogni scettico illuminato, lo insegue per smembrarlo e renderlo fantastico-concreto. Così, in una società popolata da mercanti e sfruttatori, anche l'intellettuale europeo accetta la sua condizione stregonesca: avvolge di trucchi e di lampi fosforescenti i delitti dei suoi Compagni di Classe.

Grandezza e idiozia della bellezza-nobiltà

La principessa Alicia di Nevermore, la principessa Irina, Gallinella e Sofia Pleitus. La grandezza della nobiltà polacca rifiorisce nelle loro grazie e nella loro voracità sessuale. Il matrimonio ripetibile, il coito moltiplicabile, la putaneria congenita sono le qualità più intime della loro bellezza-nobiltà. Le Grazie sono al centro di ogni situazione, in equilibrio tra giustizieri e giustiziati, tra morte e finta vita, tra vecchi e finti giovani. La loro bellezza non è mai intaccata, la nobiltà del loro sangue (intelligenza) è inesauribile e piena di colori, il loro cinismo uterino senza limiti. Tutti le cercano, le inseguono, ne sono affascinati: eppure non esistono, muoiono e resuscitano, si raddoppiano nel tempo e nello spazio.

L'aristocrazia ha così la sua forma più riuscita (più speculare) in queste figure sinuose e spregiudicate. E come l'aristocrazia, queste Bellezze non si possono eliminare veramente, né respingere né stuprare: la loro sfrontata crudeltà toglie ogni illusione sulla violenza del futuro scontro frontale con il popolo "ammaliato" caduto ai loro piedi.

Uccisioni improvvise, metafisiche e sociologiche

Come finisce la commedia? Sempre con un delitto. Edgar si uccide, Leon viene strozzato da sei operai, Sajetan è