

# La negazione teatrale di Rino Sudano

di Nevio Gàmbula

## Il fallimento dell'io

È possibile, in sede critico-teorica, individuare ciò che accomuna Rino Sudano alle altre sperimentazioni sulla recitazione. Si tratta di quel 'fallimento dell'io' che è stato indicato come il presupposto principale nelle pratiche attoriali dell'ultimo trentennio, e che rappresenta una sorta di filo rosso all'interno di uno scenario peraltro composito e variegato. È stato Maurizio Grande, nel suo importante saggio sulla sperimentazione teatrale in Italia (*La riscossa di Lucifero*, del 1985), ad innestare il discorso ad un alto livello teorico, delineando, a partire dal «feticismo delle merci» che rende il soggetto «un burattino senza dignità e libertà», lo spazio nel quale inscrivere le 'somialtanze' tra le esperienze plurali del teatro di ricerca. Il tratto fondamentale è la negazione dell'interpretazione intesa come 'immedesimazione', dove l'attore è reso protesi di un Io altro da sé; negazione che assumerà il ruolo di motivo cardine nell'invenzione di un nuovo teatro e che diventerà espressione del tentativo, agito in contemporanea anche in altre discipline (ad esempio in poesia), di sradicare il soggetto da quel «principio di rappresentanza» che l'io incarna nella presunzione di contenere entro certi ruoli (psicologici, sociali, morali) l'individuo. In base a queste spinte non concilianti, l'operazione teatrale d'avanguardia è consistita in un processo in cui l'attore, negandosi come «apparire dell'esistenza di un altro», rovescia sulla scena le istanze di un 'desiderio' senza censura, per così dire 'antieconomico', inabissandosi senza scampo in quell'artaudiano *fare segnali tra le fiamme* che è condizione decisiva della recitazione teatrale. Desiderio, negazione, crudeltà e straniamento costituiscono le coordinate entro le quali si determina l'espansione dell'attore d'avanguardia, il quale, tra smascheramento della coazione ad assumere ruoli imposti e rottura delle codificazioni che imprigionano il soggetto, tende a diventare, come ha scritto recentemente Antonio Attisani, «un essere integrale di poesia».

L'io va sprecato – afferma Sudano. L'io deve fallire, per fare trionfare l'Egli. «L'Egli – scrive l'attore nel saggio *L'attore tra etica ed estetica* – non è altro che la voce epica che narra, svelando, il fallimento dell'io». La messa in questione dell'«organizzazione gerarchica» che rende il soggetto *servo* di un contesto, presuppone, per Sudano, che il teatro diventi un luogo di spoliazione, non di identità, e la recitazione uno spazio di rovine, non di edifici integri. A differenza però di esperienze a lui contemporanee, il fallimento dell'io in Sudano prende le mosse da presupposti teorici criticamente volti al rifiuto *totale* del contesto in cui agisce: la sua rivolta contro il 'teatro di rappresentazione' è agita secondo una «tensione che dal campo estetico si apre a un discorso più ampio di lotta verso una realtà culturale, e insieme ineluttabilmente politica ed economica» (D. Orecchia). D'altra parte, come afferma lo stesso Sudano: «Questo è il tempo dell'io, non del Sé. È un tempo che non è più il tempo dell'*ethos*, ma dimora economica. Questo albergo va distrutto. Il suo nome è *capitalismo*». È proprio la diffidenza verso la società dello spettacolo, interpretata come variante di un mondo in cui a prevalere è il valore di scambio, a spingere Sudano verso la costruzione di un'attore *altro*, di un altrove del teatro rispetto alle ragioni economiche della civiltà del profitto. Alla base del ragionamento di Sudano c'è una semplicissima verità: in una condizione in cui ogni cosa, anche la fantasia, è ridotta «alla brutale realtà economica», il teatro non può che essere caricatura di se stesso: non luogo di scatenamento di libertà possibile, ma spazio disciplinato; una *seducente giostra* del divertimento, null'altro. In che modo il teatro può sfuggire alla corruzione? Aspirando a parlare un'*altra lingua*, assolutamente diversa da quella parlata dal teatro contemporaneo. Sottraendosi allo spettacolo e alle attese del pubblico abituato ai dolci sapori del nulla, il teatro può costruirsi, nel dominio fatuo dei media, una nuova *chance*: per addivenire a quella «trasformazione senza fine del soggetto» che caratterizza la

sua essenza più profonda. Ecco, il lavoro dell'attore Rino Sudano parte da qui, dalla volontà di disfarsi dei modi del teatro esistente per cogliere il bagliore d'un teatro futuro; perché tutta l'opera di Rino Sudano è come attraversata da un'unica grande ossessione: *verificare la possibilità di esistenza di un teatro non convenzionale*, capace di riverberare sulla scena un modo 'altro' di concepire la passione teatrale. Una sfida discreta, quella di Sudano, o se si preferisce un auspicio, nel recupero di quella essenzialità della scena che è l'attore – o meglio, come lo stesso Sudano ama precisare, *l'attore etico*.

## L'attore e la sovversione

Due versi di Giuseppe Guglielmi potrebbero costituire una chiave di lettura per il teatro di Sudano: «Romper di scatto l'antica prigione / Franar di lingua è dire di non dire». Questi versi delimitano l'orizzonte di un teatro che non smette di criticare se stesso in quanto 'prigione' ideologica, la cui lingua, essendo simulacro di quella immane raccolta di merci che è il mondo, è fatta 'franare' senza tregua, e poiché per Sudano è fondamentale mostrare «l'incapacità dell'arte a cambiare il mondo», la catastrofe della lingua è straniata in un dire che non dice altro che il proprio crollo. Sperimentare il teatro significa allora, per Sudano, fare esperienza della negazione, della frattura, della sovversione. Anzi, si potrebbe affermare in tutta tranquillità che la *sovversione* è l'essenza stessa del teatro di Sudano. Se esiste una crisi, e se è pressante il disagio per una condizione vissuta come minaccia, solo l'equilibrio precario della sovversione può aprire risonanze rigeneranti; solo il teatro meno influenzato dalle cadenze dello spettacolo (che è sempre *spettacolo della merce*) crea quei «meravigliosi e singolari mostri» che permettono «nuovi paradigmi sensibili». Di qui, un effetto profetico: la disgregazione introdotta da Sudano può «fare affiorare il nuovo che è divenuto necessario» (Gramsci). Non ci sono azioni eclatanti da fare; la sover-

sione è efficace se agisce in profondità. E se riesce a compiere, nell'arido regno della banalità, una adeguata *rottura epistemica*. Rino Sudano è inciampato nella *palus putredinis* (del teatro e del reale) e si è aperto alle sue bellezze 'amare', dando vita ad un intenso, invadente e corrosivo teatro (nell'antitesi e, come si vedrà più oltre, nell'eccesso di noia). Un teatro a parte, il suo (e *di* parte, tenacemente). Un profeta sovversivo, nell'oblio ormai decretato da un ordine senza volto. Non a caso i suoi limiti sono presidiati dal *fallimento* e dalla *sterilità*. Fallimento di un progetto di ribaltamento radicale del teatro, perché Sudano è senza discepoli: vive di incontri fugaci, solidali con quel suo rifiuto della mercificazione dell'evento teatrale, e resta per ciò sempre in solitudine (perché l'impossibilità di superare forme e contenuti che conservino memoria di quella mercificazione è dolorosa, allontana adepti e compagni di viaggio). Opera in solitudine, e il bisogno di continuità (la sovversione è legata sempre all'avvenire) si spegne con esso. Rino Sudano è talmente fedele al suo progetto da preferire la sparizione (l'impossibilità di essere 'padre': la sterilità, appunto) ad ogni sia pur minimo cedimento alle esigenze della merce. D'altra parte, essendo questi tempi infausti per ogni ipotesi di negazione del costituito, ogni alleato, foss'anche il più tenace dei seguaci, ben presto tradirebbe (le sirene del nulla son più capaci di fare proseliti che non l'attività sovversiva). Tutti gli altri sono *nemici*. Nessun compromesso nel campo dell'arte è possibile per Sudano. Ha interiorizzato, e fatta sua, quella splendida diatriba tra poesia e prosa del mondo, proprio là dove Hegel parlava della morte dell'arte nel tempo della merce. Lui sta ancora dalla parte della poesia, con la consapevolezza che la prosa del mondo è più forte; la sua sovversione non potrà mai risultare vincente. Un lampo che squarcia il vuoto è luce effimera; al limite resta il ricordo di quell'attimo. Ma la posta in gioco è il futuro, quella *possibilità del meglio* che «urge implacabilmente al limitare

della storia» (Gramsci, ancora). La scommessa di Rino Sudano è tutta qui; ed è qui la sua solitudine, la sua angosciosa alterità, la sua castrazione. D'altra parte, la sua irriducibile fame di vita lo ha reso un solitario abitante del deserto (il «deserto del reale» di cui parla Žižek), testardo a scorticarsi il corpo d'attore nell'insistenza a non raccontare nient'altro se non la certezza che per essere tale il teatro deve porsi sempre contro se stesso (e ciò facendo raggiun-

gere la sua essenza più intima e vera); deve cioè, l'attore, mantenere una distanza critica nei confronti delle forme consolidate. Questo scarto tra il teatro costituito e quello che aspira a farsi costituente, dunque ben al di là di quanto il proprio tempo fa circolare come 'teatro', è palese nel lavoro di Rino Sudano, attore e regista «matto e disperatissimo» che è stato uno dei principali esponenti dell'avanguardia teatrale italiana.



## Il senso del teatro

Il tentare oggi di ripercorrere alcuni tratti salienti dell'attore Rino Sudano, può avere un doppio senso: per prima cosa «fare giustizia di una rimozione», così come fatto di recente dalla redazione della rivista *L'asino di B.* (8, VII, settembre 2003), in cui *l'orgogliosa separatezza* di Sudano è, oltre che ottimamente analizzata nei suoi aspetti concreti, riportata alle sue cause contestuali, di eliminazione d'ogni conflittualità, dal teatro ma non solo; in seconda istanza – ed è la cosa che qui interessa – verificare la portata della sperimentazione sudaniana per una eventuale apertura di nuovo fronte, ovvero verificare se le contraddizioni agite da questo attore possano costituire la base per ricominciare a proporre un teatro corrosivo, capace di resistere alla pressione annichilente del mercato e di costruire, quant'anche in negativo, un nuovo processo di *senso*. Ora, nel versante della ricerca teatrale è dominante una posizione che tende ad eludere il rapporto tra la storia e il teatro, approdando a rappresentazioni «vuote di significato», in cui la Storia, essendo considerata «irriducibilmente insondabile», non appare se non come 'sfondo', mentre gli attori, almeno nei casi più radicali, mettono lo spettatore di fronte ad un «incubo privo di logica», in ogni modo sempre evitando «la trappola del significato» e imbastendo un estetico «canto indifferente al senso». Queste teorizzazioni non sono convincenti. E non solo perché non riescono a cogliere l'essenziale dualità d'ogni segno linguistico, per cui si dà come impossibile la separazione tra il significato e il significante – *il mondo dei significati*, diceva Barthes, *non è altro che quello del linguaggio*, per cui ogni fatto di lingua, in un modo o nell'altro, rimanda ad un qualcosa che è *esterno* alla lingua stessa; ma anche perché adombrano una carenza tutta perfettamente integrata con i tempi, ossia l'incapacità di *pensare diversamente* dai pensieri dominanti, di porsi al di là del senso comune non tanto rifiutando la produzione di senso, quanto piuttosto cercando una prospettiva di senso 'differente'. Ed in particolare non riescono a cogliere l'importanza di quell'*uso responsabile* dei segni che solo può aprire alla critica. Certo, il teatro non è in grado di offrire nessuna 'direzione' (il senso è *direzione*) alla vita; può, se lo vuole, incrinare un orizzonte di pensiero, sollecitando il soggetto ad aprirsi al mutamento. In fondo, quanti lavorano alla cancellazione del senso in teatro si fermano nei pressi di quello che è stato definito *postmodernismo*, inteso come «logica culturale del tardocapitalismo», ossia nei pressi di quel

«senso comune diffuso» basato sul culto della «perdita di consapevolezza storica» e sulla rinuncia a ogni progetto di trasformazione. Rino Sudano si pone idealmente da un'altra parte; la sua posizione è chiara: l'attore «è *attore critico*. Questa qualità critica definisce il *pensiero* dell'attore. Il pensiero dell'attore è *logos*. È parola. È azione verbale *nella* storia». E come tale, più che cambiare il mondo, cosa che non può fare con l'arte, può ambire a cambiare se stesso, incrinando *nel* linguaggio tutto ciò che porta consenso ad un ordine criminale. Il teatro, dunque, essendo presenza della parola («la parola è tutto, è il teatro», dice Sudano), è sempre *senso-al-presente*; e se pur prevale, nel dire teatrale, il significante sul significato, omettere il senso è abituarsi al non-senso che ci viene imposto da una società dello spettacolo ormai evidentemente imparentata con la barbarie.

## L'avanguardia addomesticata

Di fronte alla radicalità dello smantellamento di Sudano non sorprende il silenzio della critica, che – a parte alcune lodevoli eccezioni – pare aver dimenticato il fatto che l'attore è stato tra i principali artefici delle fortune/sfortune della ricerca teatrale italiana, fin dagli esordi nella compagnia diretta da Quartucci, insieme a Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Anna D'Offizi, Cosimo Cinieri, attestandosi già da allora sulla linea di alternativa al teatro tradizionale, per giungere alla piena maturità con le sue *recite* scarse ed estreme, tese ad evocare il 'vuoto' del teatro, quel 'buco nero' in cui l'attore con rigore cerca «di disegnare il profilo di quello che non c'è». La scelta di Sudano di abbandonare il teatro costituito avviene all'interno di un contesto in ebollizione, tra fortune, anche mercantili, dell'avanguardia teatrale, e intrecci di vicende che hanno contribuito alla progressiva sua istituzionalizzazione, facendola sempre di più funzionare come «trasgressione intrinseca»: tutt'altro che spiazzante, anzi decisamente *allineata*. D'altra parte, la trasgressione emerge sempre come 'lato oscuro' della norma pubblica, proprio in quell'istante in cui questa si mostra incapace di tenere a sé: le «periodiche trasgressioni», sempre controllate a distanza dagli apparati, sono non soltanto intrinseche all'ordine costituito, ma funzionano «come sua condizione di stabilità» (Žižek). L'avanguardia teatrale, nel suo complesso, nel momento in cui si è dimostrata incapace di dotarsi di strutture organizzative alternative rispetto ai teatri stabili, accettando anche i 'ricatti', diretti e indiretti, dei finanziamenti ministeriali (per i quali, non dimentichiamolo, trasferire denaro è sempre stato anche

«trasferire una logica spettacolare»), si è progressivamente trasformata in «essenziale supporto» del sistema che contestava: «il potere è già sempre la sua trasgressione; se deve funzionare, deve rapportarsi a una sorta di supplemento osceno». L'avanguardia ha subito un processo di depolitizzazione progressiva, assumendo come suo tratto caratteristico un portamento estetizzante. Se, da una parte, l'opera di Sudano è coeva all'opera di demolizione che le migliori avanguardie hanno perseguito fin dalle origini, con cui divide sorprendentemente l'oscurità dei temi e immagini aspre, forme lacerate ed epica dolorante, scarti e responsabilità etica, dall'altra se ne distacca proprio nel momento in cui, perseguendo con coerenza la *necessaria distruzione* della «logica della rappresentazione», si mette *fuori e contro* il gioco delle parti tra tradizione e avanguardia. Come lui stesso afferma in un'intervista a Fabio Acca: «Certi fatti scoppiano nel momento in cui la sensibilità di alcuni artisti prende coscienza che alcune cose sono l'ultima parola, che qualcosa sta definitivamente finendo. E questo atteggiamento fa esplodere una reazione che apparentemente sembra 'avanguardia', ma che risponde al disperato tentativo di tenere in vita qualcosa che sta morendo». Per affermare poco dopo, riferendosi agli organizzatori del famoso convegno di Ivrea sul Nuovo Teatro del 1967 (Ettore Capriolo, Franco Quadri, Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci), che la parola avanguardia «oggi è una parola vuota, appiccicata da retori fumosi, come quelli che si sono 'convegnati' a Ivrea per distruggerla definitivamente, ufficializzarla e affermare che le ostilità erano cessate». Ecco, nel momento in cui quella avanguardia andava ad alimentare un mercato bisognoso di nuove trovate, di prodotti meglio rispondenti al gusto pubblico, Sudano sceglie una radicale alterità, ponendosi al di là del teatro 'ufficiale', di tradizione o d'avanguardia che sia.

## Il significato sospeso di Beckett

Il principale riferimento esplicitamente riconosciuto da Sudano, oltre a Marx, è sicuramente Samuel Beckett. Il rapporto è documentabile non solo per i titoli dell'autore irlandese trasposti sul palcoscenico, ma anche considerando le convergenze, tali da marcare una contaminazione consapevole, una assunzione da parte di Sudano dell'atteggiamento di Beckett verso la scrittura e il teatro: l'espressione del disagio nei confronti del 'sistema-lingua' come emersione del disagio nei confronti del reale. Più in generale, Sudano problematizza in senso attoriale quella messa in crisi della auto-

rità della letteratura propria di Beckett. Elemento cardine è la *parodia*, là dove ci si appropria degli echi di una tradizione per farla deflagrare. Sudano problematizza in questo senso il lavoro dell'attore; per reagire a quanto la tradizione tramanda di quest'arte effimera, e per rompere ogni legame con la 'figura paterna' (il grande attore di tradizione), Sudano fa deragliare la recitazione, stravolgendone i modi e le tecniche. È significativo di questo atteggiamento lo spettacolo *Tre recite*, del 1991, in cui l'attore dissolve la recitazione entro un reticolo

testuale totalmente scevro da riferimenti ad una drammaturgia riconoscibile. Propone una modalità per certi versi simile al concettualismo nelle arti visive (un significante che mostra se stesso, come avviene ad esempio nell'opera in cui, su muro bianco, un neon scrive 'Scritta al neon'), Sudano impone alla dizione le cadenze tipiche del grande attore italiano (*à-la* Gasmann), mentre il testo ripete sostanzialmente un unico significato: 'sono un attore e sto recitando'. Il controllo delle funzioni del significante 'recitazione' è come teso a mostrare

se stesso, fatto coincidere con il significato 'recitazione' (il significante è il significato); un atroce piegarsi alla tautologia, sempre con il rischio di invalidare le intenzioni disacranti che ne sono alla base in un rifrangersi di soli suoni (l'ascolto dello spettatore tende a perdere ogni riferimento). La rottura dell'ordine però avviene, e proprio esponendo un significato (la 'recitazione') che non coincide con i soliti significati che vengono mostrati in teatro: è la *critica* il suo momento centrale, l'unico significato che importa far circolare a Sudano. Dietro

la caterva di figure sonore, di gestualità rarefatta, di spazialità sempre disattesa, che costituiscono le più vistose componenti della sua recitazione, Sudano insiste su un dire stizzoso in cui la dislocazione del significante non conduce ad alcuna scoperta, ad alcuna verità, in cui, appunto, il significato è *sospeso* su «una comunicazione che non comunica nulla»; che è poi la strada tentata da Beckett: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere niente, né potere di esprimere, né volontà. Ma rimane l'obbligo, il dovere di farlo». Presenza conturbante, causa e segno di disagio, l'attore si evidenzia dunque scatenando una 'proliferazione linguistica' che allude, anche se solo indirettamente, a quel flusso di voce «dura, ostinata, roca» che caratterizza le opere di Samuel Beckett. È qui un punto essenziale: il 'male oscuro' che logora l'attore, quel suo essere consapevole del «disagio della civiltà» e del 'dovere' di esprimerlo, lo spinge al supplizio della 'battuta' dicendo l'essenza stessa del teatro, e l'attore si fa, usando le parole di Nadia Fusini, «pantomima parlante, che ingorga una scena vuota di tutto, in cui risuona la parola e nient'altro». È lo stesso Sudano a parlare di un attore che si fa metafora del recitare e che, mentre sta recitando, uccide quella stessa metafora: attraverso il suo esibirsi, l'attore rivisita il 'paradosso dell'attore' diderotiano, per il quale, com'è risaputo, non è la 'sensibilità' a fare il grande attore, ma «il sangue freddo e il cervello». E allora recitare è esporre una contraddizione eminentemente razionale, in cui l'attore intacca intenzionalmente la recitazione



stessa, sottoponendola visibilmente ad uno smembramento in cui non è data occasione di conforto: sfugge al riconoscimento, tende a restare come ansioso interrogativo. Dando per fallita in partenza la possibilità di rappresentare alcunché, Sudano, in *Tre recite*, fornisce una descrizione sempre più pignola dell'evento teatrale, sino a parcellizzare e a sfigurare l'oggetto, rendendolo paradossalmente ancora più misterioso, e l'azione verbale diviene entropica, si imbarstardisce in una «dispersione di senso». Nell'assenza di intreccio facilmente riconoscibile, Sudano propone una serie di amare riflessioni che riassumono la sua consapevole pochezza: «Qui si testimonia l'impossibilità di cambiare la vita. Se qualcuno vuole assistere a questo atto di impotenza, che rispecchia esattamente la sua quando cerca di cambiare le cose con strumenti artistici (prassi determinate, significati), sarà il benvenuto».

### Uno straniamento radicale

Privo di principi ordinatori, lo spazio recitativo si apre così all'irregolarità, quasi a voler inscrivere nella sua pratica i caratteri di una precarietà straniante, dipanando un groviglio in cui si intrecciano frammenti di partitura rigidamente concepita a momenti in cui il mezzo esplose in ritmi extra-ordinari. Come ha rilevato Fabio Acca, «Sudano sottrae alla rappresentazione qualsiasi elemento che non sia la nuda scansione verbale. La sua immobilità assume i toni risolutivi di una condizione attoriale estrema, votata allo sterminio verbale cui sottopone la parola mai immedesimata o immedesimante, che letteralmente rappresenta una partitura verbale, continuamente messa in discussione dal tessuto sonoro che sostiene la dizione dell'attore». La recitazione di Sudano fa dunque naufragare il linguaggio, soprattutto perché rifugge dalla stereotipia del linguaggio comune. Con una ferocia senza cedimento alcuno alla piacevolezza, Sudano contrappone la sua recitazione corrosiva all'azione terapeutica e rassicurante dell'attore invischiato nello spettacolo della società della merce, e l'imperativo dissacrante fa emergere una recitazione defraudata dei fondamenti assegnati dagli istituti. Sudano sbarra la strada alla facile gradevolezza, il suo misurato strappo vive di accelerazioni/rallentamenti del dire, di schizzi che scivolano verso il sarcasmo, di sguardi pieni di vuoto, ma anche di rabbia. L'esito di questa radicale operazione di svuotamento è una recitazione *antispettacolare*, ai limiti del teatro, che manda all'aria qualsiasi parentela con lo spettacolo della merce e provoca la corrosione delle sistemazioni tradizionali dell'attore.

Sempre ai bordi del dire, lo «svuotamento dei codici» di cui parla Gigi Livio nella sua fondamentale *Sudaniana*, fa immediatamente *politica* la recitazione di Sudano: nel mentre mostra l'«orrore di se stessa» si dissocia da quanto è oggi associato ai codici dominanti. L'ordine della 'seduzione' (l'attore che incanta lo spettatore) e della 'somialianza' (l'attore che prende le sembianze di un altro) su cui si fonda il lavoro dell'attore viene completamente sgretolato dalla recitazione di Sudano che condanna se stesso ad essere risucchiato nel vuoto della *inappartenenza*. È importante ora sottolineare che una delle modalità principali della recitazione di Sudano è la *sonorità acida* della voce, che libera la *phoné* da ogni 'tentazione di innocenza' (com'è tipico dell'ultimo Carmelo Bene, ad esempio). Il registro della recitazione come musicalità sganciata dai suoi referenti materiali cede il passo ad un registro più radicale, che investe al contempo sia la dimensione del corpo che quella del pensiero. Se, per certi versi, la crudeltà con cui affronta la condizione della recitazione è simile a quella di Artaud, per lo meno là dove questi mira a far deflagrare la lingua comune e mostrare la propria *ferita interiore*, e se per altri la sua vocalità mostra palesemente parentele con quel 'scoprire la parola' tipico di Carlo Quartucci e di Carmelo Bene, in realtà il dire di Sudano apre una modalità che scompiglia ulteriormente la recitazione, interamente tesa verso il proprio limite, oltre la rappresentazione e il discorso comune, dunque consapevolmente oltre la sola musicalità del dire, nell'oltranza a lavorare intorno al senso del dire stesso. La recitazione ingorga la lingua, la torce, mostrando un soggetto consapevole di essere «scorticato vivo dal reale», impegnato in continuo tentativo di prendere possesso della realtà *attraverso la forma* (Petrini parla giustamente di «forma agonizzante»). Il continuo slittamento cui Sudano sottopone i materiali verbali, le sospensioni del racconto, quel senso di *noia* che volutamente l'attore imprime all'andamento delle sue pièce, lo portano a realizzare una forma di straniamento radicale, in cui lo spettatore, oltre ad essere messo di fronte al fatto che sta assistendo ad uno spettacolo teatrale (ad una operazione sulla lingua), assiste anche, per così dire, allo straniamento dello straniamento, ossia allo sfaldamento di un modo di intenderlo solamente tecnico, come se invece quel concetto, per lo meno dalle teorizzazioni brechtiane, non sia da intendersi come atteggiamento critico nei confronti del teatro e del mondo, dunque ben altro che solo gesto estetico. Il problema dello straniamento, allora, rag-

giunge con Sudano una dimensione che si realizza compiutamente nell'*attore etico*: «l'attore etico – scrive – è la risultante di una interazione storica con il reale. La sua verità è la dialettica storica tra etica ed estetica; la sua prospettiva è l'osservazione dell'estetica *attraverso* l'etica». Ecco che dunque critica e linguaggio, realtà e teatro si estraniavano a vicenda, uno compenetrandosi nell'altro sino alla dissoluzione; e divengono i luoghi dove l'inconciliabilità dell'attore Rino Sudano viene esibita sino al limite dell'annullamento, sulla linea di un comportamento etico che ha condotto la sua recitazione verso sviluppi di una «profondità negativa», quasi che la storia decretasse la fine di ogni speranza, offrendo all'attore, come unica sua *chance*, quella di «bruciare/inascoltato».

### Bibliografia

- Fabio Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-1998, relatore prof. M. De Marinis.
- Id., *Rino Sudano: un teatro 'fuori scena'*, in *Culture Teatrali*, n. 2/3, primavera-autunno 2000.
- Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.
- Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1992.
- Samuel Beckett, *L'innominabile*, Sugar, Milano 1958.
- Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Se, Milano 1986.
- Nadia Fusini, *Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1994.
- Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975.
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni, Roma 1985.
- Giuseppe Guglielmi, *Ipsometrie*, Savelli Editore, Milano 1980.
- Gigi Livio, *Sudaniana*, in *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1984.
- Id., *Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, VII, 8, settembre 2003.
- Donatella Orecchia, *Rino Sudano: appunti intorno a 'Mors II' e altro*, ivi.
- Armando Petrini, *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, ivi.
- Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento – prima del talento*, in Acca, op. cit.
- Id., *Incontro con Rino Sudano: una testimonianza sull'avanguardia*, ivi.
- Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Melteni, Roma 2003.
- Id., *Il godimento come fattore politico*, Raffello Cortina, Milano 2001. ■