

Nevio Gambula

LE TRAME
DI CALIBANO

un modello di teatro



RADIOPHONÉ

1998-2000

Sono in questo volume pubblicati i materiali preparatori dello spettacolo *La lingua recisa*, il cui copione è pubblicato nel libro *La discordia teatrale*, Pendragon 2003.

Titolo: Le trame di Calibano
Autore: Nevio Gambula

1998-2000, RadioPhoné
nevio@neviogambula.it

La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, è consentita anche senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Autore/Editore. Fate buon uso delle macerie.

INDICE

Il felice brusio della lingua	4
Il corpo, le parole, l'alterità	6
Calibano e la tragedia del proletariato	13
Dalla parte di Calibano	22
La poesia, la scena, l'attore	27
Creatura di fango.....	35

IL FELICE BRUSIO DELLA LINGUA

Avendo io considerato, sia pure per ipotesi, il guasto del mondo, e sapendo ben bene che i contrari sono quelli che muovono l'umanità intera, il soave fuoco della mia disgiunta passione lo devo disporre delirante in quest'isola d'argilla verbalfonica, non foss'altro perché costretto dai miei astratti furori a sbatter la bocca con parlar trasandato: eccomi, insomma, stremato dentro un'allegorica tenebra a notificar il circostante *parolmondo*, a dire, tramite un una sorta di alfabeto vertiginoso, il mio delirio amplificato: tu, intanto, tu che mi stai accanto, adesso tu non esitare, ascolta, ascolta sino a scoppiare, la storia non ha pazienza, presto, tu, ascolta il segnale della mischia, senti come fischia il fiato nel dire l'inizio di una nuova preistoria, senti come faccio parlare il mio corpo sonoro, il mio corpo breve, sfatto e stanco, col rumore del sangue, col malumore, col terrore del moto avariato degli anni, sentimi dunque mentre dico la mia burbera vocazione all'alterità, con scettica sinfonia di voce: con i mie connotati vaghi di schiavo negro, io deforme, ora qui a tribolare un gran vomito di parole generose, quelle che bisogna, come sirene d'allarme, dirle torcendo la gola, e ascolta, tu, almeno, come mi meno questo desolato commento fonico, devastato, io, nella vertigine di una notte *socialspettracolare* tentata dal mostruoso incubo criminalfascistadisinistra, ascolta la mia musica in pista, dilatata, tenerissima, scatenante, vacillante su questa tenebra omologante, qui, dove l'impatto con Prospero mi conduce a ripetermi disfatto: mi faccio notare, ora, col mio grido di gioia disperata, eretico nel mio programma di carne, col ritmo del corpo vile, qui dove gli altri, gli uomini della polizia mentale, affermano che la sintassi vitale deve riferirsi a una strategia che ha come principio fondante la privata appropriazione e che, vista la mia tenacia a produrre sensofonie di negazione, mi escludono e mi legano e mi

impongono il silenzio e ciò mi obbliga a bruciare i miei tracciati in piccoli residui di spazio, piccoli come quest'isola qui, dove insieme ci troviamo: non chiedo altro che d'essere ascoltato, per un'ora almeno, mentre riverso con la voce *il caos del mondo nei saltelli sonori della poesia*: ascolta, tu, me, mentre continua a inventare, turbando la quiete pubblica, consapevole delle motivazioni e della lingua, cortese e sostenuto, segmentato esasperato lento struggente indossando le vesti di tanta gente in esordio ostinato, io travestito di molte parole a dire dell'immensa isola ingiusta, questa mia in decomposizione, questa isola tentacolare: ascolta, tu che mi stai accanto, perché no?, ascolta me che smonto, sostituisco, dinamizzo le frasi, e magari, te lo consiglio, verifica questo mio dire balbettante stridulo dissonante, metti in rilievo i miei errori e ascolta, tu curioso, come dico, col gusto delle parole in bocca, le cose che si agitano intorno, senti come scalpita la piccola voce di Calibano nell'isola collosa, questa dove l'umanità sta sola e lacerata, ascolta, tu, dunque, le mie ipotesi di senso, i miei auspici, le mie irrequiete verità, questi germogli cangianti, ascolta, tanto per cominciare, il felice brusio di Calibano: *bàn-bàn Cali-bàn-bàn / bàn-bùm Cali-fa-bum!*

IL CORPO, LE PAROLE, L'ALTERITÀ

Ho esordito dieci anni fa, in piccola rassegna teatrale di provincia, con uno spettacolo che tentava di imitare i “paesaggi drammaturgici della parola” del regista Carlo Quartucci, unico teatrante che mi era permesso vedere senza morire di noia. Quello spettacolo, il mio primo, aveva un titolo lunghissimo, irripetibile, ma poneva le basi per quello che sarebbe stato il seguito del mio lavoro: c'erano “spezzoni di frasi” che incontravano musiche (eseguite dal vivo o in nastro), e c'era un'attenzione particolare alla vocalità, con quel rifiuto della “psicologizzazione” ripreso dalle avanguardie, e c'era il riferimento a testi “classici”, su cui intervenivo imponendo spostamenti d'accento, squarci, variazioni. Ero animato da una sorta di “spirito visionario”, capace, o così almeno io credevo, di coniugare politica militante con attenzione alla lingua, il piacere della poesia-come-conoscenza con il teatro. Miravo, per così dire, a “squarciare i veli” del senso comune per porre le basi di un'altra comunicazione, e per fare questo ritenevo necessario articolare una complessa strategia di sabotaggio espressivo. C'era in me la convinzione che la “padronanza della lingua” contribuisse a mantenere la situazione di potere esistente: chi comanda chiede consenso, e utilizza il linguaggio per organizzarlo. In pratica, tutto il sistema dei media “avvolge senza svelare”, limitando notevolmente le possibilità conoscitive e – di fatto – operando in direzione di un sistematico “lavaggio dei cervelli”; l'armonia sociale era l'obiettivo di quella che definivo “la prosodia della parlata quotidiana”. Nelle mie operazioni, invece, anziché puntare su un linguaggio che favorisse la “coesione e la connivenza”, sceglievo la “lacerazione dei codici”, che poi, tradotto teatralmente, voleva dire che nella mia azione recitativa facevo in modo che tra “testo” e “modo di recitarlo” si

istituì una relazione non di “omogeneità”, ma di deviazione e di scarto (il significante non seguiva il significato, ma si poneva in piena autonomia), ed entro tale relazione prendevano corpo figurazioni vocali con ampi margini di libertà e di invenzione.

Militavo nel “gruppo di intervento multicode” Rotefabrik, il cui luogo privilegiato di apparizione erano alcune “zone autonome” tipo università occupate o primi centri sociali, per spostarsi poi, con le tipiche strategie della guerriglia (mordi e fuggi), in qualche teatro “istituzionale”, privilegiando sempre la radicalità nell’incontro col pubblico (memorabile uno spettacolo presso la sede delle facoltà umanistiche dell’Università di Torino, con unici spettatori rimasti in sala, dopo un’ora e mezza di recita estrema, due agenti Digos). Ma l’incontro è avvenuto anche con alcune compagnie di professionisti, con Stalker Teatro, all’inizio, con cui ho collaborato in diversi progetti, e in particolare con i Marcido Marcidoris & Famosa Mimosa, una sorta di “setta” verso cui mi sono avvicinato per passione, essendo stato folgorato dalla prima versione delle loro “serve” (Le serve, una danza di guerra, da J. Genet). Con i Marcido l’avventura fu intensa, appresi molto (e molto rifiutai, il loro misticismo, ad esempio, o certe forzature “di gola”, inutili comunicativamente e dubbie dal punto di vista estetico); ricordo con affetto il legame con Marco Isidori loro “guru” – ma fui “scacciato”, alla fine, poco tempo prima di andare in scena con lo spettacolo Il cielo in una stanza: non ero adatto ai loro “schemi”, mi dissero. Avevo di mira, in quel periodo, e con molte illusioni, il “professionismo”, ma la mia frequentazione dell’ambiente teatrale era forzata, sia dal punto di vista delle possibilità economiche (ad un certo livello il professionismo non paga, si è costretti al doppiaggio o alla partecipazione a produzioni disdicevoli, di nessun interesse estetico o culturale), sia dal punto di vista delle mie profonde convinzioni, che mi portavano, già allora, a scrivere saggi di fuoco contro il teatro esistente (pubblicati su riviste), sia da quelle – ma queste sono più difficili da ammettere – delle capacità tecniche. Avevo, nel frattempo, ripreso a

lavorare come educatore presso una cooperativa sociale, in dormitorio pubblico. Arrivai ben presto ad abbandonare il teatro.

Poi mi sono sposato, ho fatto un figlio (ora due), impegnandomi molto nella scrittura poetica e partecipando a quella che è stata da qualcuno definita “terza ondata dell’avanguardia letteraria italiana”. Non smettevo comunque di recitare, piccoli frammenti di teatro davanti venti-trenta spettatori per volta, poche esposizioni durante l’anno in alcune situazioni “ai margini”, gallerie d’arte o centri sociali. Le antiche convinzioni restavano, ma era forte anche il disagio per operazioni che si beavano dell’isolamento cui erano costrette; era come se partecipassi a quei momenti “per inerzia”, senza una volontà manifesta, trascinato da una parte intima di me che non voleva prendere atto della perfetta inutilità di quelle operazioni. Mi rendevo conto che non volevo rompere i ponti con quell’antica passione, ma ero anche consapevole che quel modo di realizzarla era più deleterio che altro. Due erano le strade che mi si presentavano di fronte: o abbandonare del tutto le velleità teatrali, o affrontare di petto la situazione e impegnarsi seriamente. Fattostà che la mia particolare “congiuntura di vita” mi ha permesso di scegliere la seconda delle opzioni, e decisi di darla vinta alle pressioni del me stesso più intimo, mettendomi con impegno ad affinare la tecnica (le “regole del mestiere”), con l’obiettivo di riuscire, nel giro di un anno, a costruire uno spettacolo completo. Ed è venuto fuori questo Calibano, inaudito e grandioso personaggio poco considerato nelle cronache dei “rifacimenti” teatrali (chi si avvicina a *La tempesta* privilegia sempre la “sapienza” di Prospero), che ho voluto vestire con gli abiti del mamuthone, istituendo così un legame solido tra le mie più accese convinzioni “ideologiche” e la tradizione popolare a cui sono più attaccato, quella sarda.

Ammiro la recitazione “sporca” degli attori impegnati nel Tamerlano radiofonico del 1976, con la regia di Carlo Quartucci (interprete principale Carmelo Bene, insieme ad Alfiero Vincenti,

Cosimo Cinieri, Carla Tatò, Luigi Mezzanotte, Laura Panti ed altri): ogni parola può soltanto riferirsi ad un “preciso ritmo” alimentato col sangue. Ho studiato attentamente quel Tamerlano, l’ho “perseguitato” uditivamente sino a mandare in tilt il registratore. Quella “lastra acustica”, quella “sequenza di brucianti scariche”, quella “allucinazione sonora” si abbatteva su di me “come ondata micidiale”, offrendomi materiale su cui basare la mia “ripresa”: e già mi immaginavo su un palcoscenico nudo, nell’oscurità, a fare la voce che cattura tutte le voci. Avevo bisogno di quelle imitazioni (“all’attore è indispensabile copiare”, diceva Brecht). Ecco, su quel palcoscenico mi vedevo come un trofeo da esporre insanguinato; e in questa metafora c’è tutta la sintesi del lavoro sul Calibano, dal tema della sconfitta, di cui dirò più tardi, a quello dell’attore, che è sempre da intendersi come “sfregio nello spazio”. E mi vedevo, la sera, davanti ad un pubblico mentre praticavo buchi con le parole, lacerando l’aria con segni ambigui (l’attore è sempre opaco). Quello che rivelavo a me stesso era una direzione di marcia: sulla scena, mi dicevo provando, non può che esserci “lo squartamento lieve del corpo”, ossia un attore tutto intento a liberarsi di tutto quanto fa spettacolo per liberare lo spettacolo del corpo. E c’era, anche, in quelle mie fervide immaginazioni, la poesia come espansione del corpo – una poesia, insomma, non da lettura isolata, ma gesto pubblico.

Ho sempre ascoltato con attenzione le argomentazioni di quanti dicevano che, nelle condizioni date, per la poesia non c’è scampo. Più volte mi sono ripetuto a memoria Hegel: la poesia è “superata” dalla prosa del mondo. Eppure si scrivono ancora versi. Anche questo “tragico monologo” è scritto in versi (liberi, poiché ritengo che oggi “la metrica non è essenziale”), nella piena consapevolezza (contraddittoria, certo) che la poesia, pur se senza scampo nel mondo del denaro, resta sempre una prospettiva di indagine particolare del presente. Su questa basi ho cominciato a lavorare sul testo. Il tema principale era già deciso: la sconfitta del comunismo novecentesco. Bisognava trovare le forme e le parole. Ero pieno di immagini acustiche, ma non avevo

ancora la materia verbale su cui incastrarle. Raccolsi una “fiumana e ressa di nomi e maniere, voci e facce, apparizioni e ricordi, citazioni e manifesti, giornali e voci, detriti e casi”, e presi a montarli insieme, a inventare, con un occhio rivolto a Gadda e l’altro al marasma formale della poesia d’avanguardia, per giungere presto ad un testo più “pulito”, memore della “complessa semplicità leopardiana”. Volevo una lingua asciutta, in modo da fare esprimere “il tempo della disgregazione” con ferma lucidità, senza disdegnare, comunque, le “esplosioni di lingua”. Nel tema della sconfitta ero intenzionato a farci entrare, più che la cronaca (non c’è alcun riferimento a fatti di cronaca, in questo poema), la storia di una speranza, di una lotta che è finita nella malinconia, nella disperazione, nella disgregazione di ogni “progettare insieme”, nell’isolamento. Non cercavo, in questo caso, un linguaggio difficilmente accessibile, ma volevo attestarmi su un livello (non banale, non solito né scontato) di comunicatività, con la testa rivolta alla forza espressiva dell’epica e con il sangue a pulsare i ritmi della crudeltà artaudiana. Il tema voleva anche essere un omaggio: ai “senza proprietà” in primis, cioè a quello che Marx definì “il lato cattivo della storia, l’inconveniente della società”; non a caso si basa sul personaggio di Calibano. E poi un omaggio a quanti, senza nome né volto, “trasgrediscono l’ingiustizia” della situazione esistente.

Altro tema fondamentale è quello legato alla maschera sarda del mamuthone, dei cui abiti si veste Calibano, come a voler fare coincidere la sua sorte con quella che la tradizione barbaricina attribuisce al “prigioniero da prendere con la corda”, vestito con una pelle di capro rovesciata e con indosso un pesante e sonoro fardello di campanacci. L’intento è facilmente comprensibile: entrambi, il mamuthone e Calibano, sono degli sconfitti, costretti a fare la loro “danza” davanti all’euforia generale, con movimenti che non gli appartengono, ma che sono determinati dalla specifica condizione che si trovano a vivere. L’incontro drammaturgico tra la maschera sarda e il personaggio di Calibano immette il poema nella dimensione dell’allegoria. L’allegoria,

come modalità particolare di costruzione espressiva, è innanzitutto un “artificio proteiforme” teso a dire una cosa mentre ne intende un’altra - in sintesi, la parola allegorica è “un luogo plastico, oggettivo, non psicologico”, non serve a costruire un “tipo” simile al vero, ma a costruire un oggetto estetico dove la “menzogna” nasconde, tra le sue trame, una verità - *una veritate ascosa sotto bella menzogna*, ebbe a dire Dante. Il modo allegorico, d’altra parte, non costruisce personaggi, ma agenti che “conferiscono una specie di vita a concetti intellettuali”. C’è solo una “parvenza di personalità”, il suo “realismo” è appena abbozzato, e della “persona” presa a riferimento ne vengono isolati soltanto i tratti dominanti. Questa sorta di “negazione” del carattere umano dei personaggi allegorici serve per controllare la molteplicità di significati che si vogliono evocare, esponendo un controllo rigoroso nella fissazione del senso complessivo dell’operazione. Ho costruito questo poema teatrale secondo queste determinazioni. I fantasmi che invadono la mente di Calibano, le fughe impossibili, il fango, la roccia, il legame con la terra, il tema della corda, l’uccisione mentale di Prospero, sono figure che contribuiscono a formare un “paesaggio mentale astratto” dove appare immediatamente la densità labirintica dei “significati secondi”.

Una volta preparato lo spettacolo, ho cominciato a cercare contatti, per essere ospitato in spazi adatti. Se sei sconosciuto, devi farti conoscere. Ma da chi? Domanda intrigante. Per assurgere alle cronache teatrali, devi farti conoscere dai “critici”, dagli “organizzatori”, dai proprietari di sale teatrali, dai registi che contano. Ma ci avete provato? Avete un “prodotto”, che reputeate spendibile nel “mercato”, telefonate, mandate materiali di presentazione, contattate ... il deserto: se non vi siete costruiti agganci giusti, siete destinati all’anonimato, o, nel migliore dei casi, alla frequentazione di spazi “senza nome” in cui nessun critico-organizzatore-proprietario-regista metterà mai piede. Questo è il teatro. (Ed è anche altro, certo, ed infatti negli spazi senza nome si incontrano persone umanamente interessanti). Io, da parte

mia, non insisto: se interessa il mio progetto, sono disponibile con chiunque (e il mio progetto lo propongo sempre a tutti, dai centri sociali a Ronconi), se non interessa, non me la prendo. Da giovane, dieci anni fa, sparavo a zero sulla “chiusura” dell’ambiente teatrale, oggi, semplicemente, non me ne importa assolutamente nulla. Non ho più alcuna velleità di “professionismo”, anzi, teorizzo e pratico un teatro che postuli l’antiprofessionismo (da non confondere con il cosiddetto “teatro amatoriale”, in quanto la “tecnica” ha la sua importanza). Certo, nel contesto odierno, il sistema teatrale esistente ha esaurito il suo ruolo; ora questo sistema si trova a gestire, nella “restaurazione culturale” ormai avvenuta, un teatro “d’acatto”. C’è la semplice gestione del mercato, con finalità di guadagno o successo (che è sempre un posizionarsi nei punti di controllo). Né vale, per il “ricambio”, il “riuso delle macerie” (registi ex-sperimentali alla direzione di Stabili, nuove formazioni “di ricerca” che hanno cura di reinventare sugli scarti e sui rifiuti più recenti). Io mi tengo fuori. E’ la mia posizione. Aspiro, ancora, ad espormi di fronte ad un pubblico interessato, curioso, disposto all’indagine conoscitiva; aspiro ad essere “conosciuto”, sicuramente; ma sono consapevole che sono costretto, anche per condizione, a restare “ai margini”. Non me ne faccio un cruccio. Continuo, nel mio piccolo e appartato laboratorio, a cercare un’istanza espressiva di tipo nuovo, che assegni al teatro un ruolo “liberatorio”.

Giugno 2001

CALIBANO E LA TRAGEDIA DEL PROLETARIATO

La ragnatela mobile

Calibano è una “creatura delle tenebre”, costretto ad obbedire ai precetti di Prospero. E' uno “schiavo deforme”, buono soltanto ad ubriacarsi e a ordire trame di rivolta contro “il tiranno che gli ha derubato l'isola”; è descritto da Shakespeare come una “zolla di terra”, un mostro “sul quale non sarà mai possibile che s'imprima l'orma della bontà”. Costretto ai lavori più umili, Calibano, col tempo, prende coscienza di essere nient'altro che uno strumento - “uno strumento dotato di linguaggio” direbbe Vygotskij -, e comincia ad agire “per la definizione e la conquista di un suo spazio di libertà”. La *macchina servile*, a quel punto, comincia ad incepparsi, e la sua paura, la paura di Calibano per “le arti magiche” di Prospero, che gli provocano “fite tremende”, si trasforma in forza dirompente: lo schiavo “senz'anima”, “abbruttito dal lavoro”, si rende conto che soltanto spezzando il giogo che lo lega a Prospero può trasformarsi in essere umano - soltanto con la distruzione di Prospero, insomma, può realizzarsi la sua libertà. Ed è proprio da questa consapevolezza che comincia la lotta di Calibano per emanciparsi dal legame sociale impostogli dall'ex Duca di Milano. Ma la “vile congiura del bestiale Calibano” - la sua *rivolta* - finisce ben presto in catastrofe: subisce, Calibano, una sconfitta decisiva ed è ricacciato, saldamente legato ad una corda, dentro una grotta buia. La “crisi” di Calibano si evidenzia: la sua “distruzione” diviene il dettato segreto e implacabile del poema teatrale *La lingua recisa*.

Nel silenzio campale

Questo poema tratta della sconfitta subita dall'indio “che puzza di pesce stantio”, e si svolge sul doppio fronte del “soggetto collettivo” e

di un “io” che ne segue le sorti, dove cioè Calibano subisce la stessa “dissoluzione” della classe sociale di cui era parte e di cui ha condiviso le vicende, disgregata dai mutamenti nella struttura produttiva e “ridotta in rovina” da “un’offensiva senza precedenti”, condotta da Prospero ricorrendo a “tutti gli incantesimi” di cui era capace. *La lingua recisa* è dunque poema scritto per essere “messo in voce” sulle macerie di un *principio speranza* che ha animato il secolo che è appena terminato. Molti, noti e meno noti, ebbero questa certezza: che, al di là degli orizzonti foschi di un modo di produzione basato sul “profitto”, fosse possibile un’*altra* architettura del mondo - e partendo da questa convinzione furono in condizione di agire e di pensare. Oggi, tuttavia, le cose sono radicalmente cambiate: in seguito ad una bruciante sconfitta, le schiere di uomini e donne che hanno animato quel *sogno di una cosa* sono state ricacciate nei confini del “privato”, disposti, tutt’al più, ad un impegno minimo sulla scheda elettorale o in organizzazioni di beneficenza. Le cose sono cambiate perché, tra una deriva militarista e una ricerca dell’integrazione a tutti i costi, lo spazio della “politica”, assente di progettualità rivoluzionaria, si profilava sempre di più in distacco dal “sociale”, ponendo alla base di tutto il suo agire le compatibilità con i meccanismi perversi del “mercato”, ormai diventato unico criterio di vita e di esistenza.

La storia procede

Così la consumazione degli eventi costringe Calibano all’emergenza, dove il tempo trascorre tra i due poli della “morte” e della “insofferenza”, uniche verità che si innestano tra le pareti robuste della grotta dove è stato rinchiuso. Oltre la roccia c’è solo l’agguato del reale, estrema incognita con cui reinstallare un rapporto: una domanda di nuova conoscenza è sostanza e nutrimento di Calibano, e allora questa “isola ai confini del mondo”, pur confermando tutti i segnali di deriva, può diventare spazio per cogliere, nella baraonda di “gesti” e dalla “vociferazione babelica” che sale dalle sue viscere, quanto voglia evitare di arrestarsi di fronte alla solita “logica capitalistica” - e

Calibano vorrebbe evitare di schiacciare di nuovo la sua vita su una “configurazione storica” che non ha smesso di percepire come “oppressiva”, per quanto sua unica possibilità, in questa fase, piuttosto che l’impostazione di “pratiche di libertà razionalmente orientate”, sia la “resistenza”: perché se è vero che alla *merda economica* “non c’è / scampo da noi nella vita”, è anche vero che “la luce / del futuro non cessa un solo istante / di ferirci”. Ma la sua resistenza, nella condizione particolare che si trova a vivere, non può che coincidere con l’esperienza della morte. In una simile prospettiva, e nell’attesa che la morte accada, a Calibano non resta che far risuonare la propria sofferenza contro le pareti della grotta.

I frammenti orientati

Il disegno generale del poema - la sua “partitura” -, si compone attraverso l’accumulo di una serie di “situazioni non consequenziali”, legate da una fitta rete di rapporti sonori e semantici: un susseguirsi caotico di “brandelli drammaturgici” dove le misure versali, il lessico, i temi narrativi, pur condensati nelle dimensioni del “frammento”, danno vita, grazie ad un preciso loro “orientamento” entro la struttura generale del poema, ad un corpus unitario con al centro il conflitto che oppone - ancora, e malgrado la sconfitta subita - il mondo di Calibano al mondo di Prospero. Rinchiuso nella sua grotta, Calibano decifra ciò che gli sta accadendo attorno captando i rumori che provengono dall’esterno. Nella sua fantasia fanno irruzione presenze di ogni genere, invisibili ma concrete, ombre con cui Calibano dialoga, “testimoni muti di un viaggio attraverso la memoria dell’ascolto”. L’isola, il mare, il vento, i cadaveri dei suoi compagni, il canto dei minatori, gli uomini che lo controllano, la paura per la follia possibile ... ogni presenza diventa “testimone” della resistenza di Calibano, costretto ad “ascoltare i suoni dell’isola” per farsi a sua volta testimone dei chiaroscuri di un’esistenza lacerata dalle corde invisibili della sottomissione. Nell’esaltazione della “memoria” - la decifrazione dei suoni dell’isola implica un’attivazione della memoria - non c’è alcuna nostalgia per i

tempi che furono; c'è piuttosto “la nostalgia del futuro”, ormai ridotto ad ombra o ad incessante ripetizione di una formazione economico-sociale che lo conserva come “schiavo”. E c'è la “consumazione delle parole”; non l'afonia, poiché Calibano continua a parlare, e con chiarezza estrema, ma la consapevolezza che dal chiuso della sua cella le sue parole non possano uscire: rimbalzano sulla roccia e cadono nel nulla, per tornare, magari deformate, nello stesso corpo che le ha pronunciate, costretto a restare dove si trova fino a quando, passati i dieci giorni, avrà luogo la sua esecuzione pubblica. Ogni dimensione verbale presente nel “discorso” di Calibano è articolata come evocazione di un preciso rapporto tra soggetto e mondo reale, con in più quel sano *atteggiamento critico* intenzionato a non sfociare mai nella mera presentazione di un “messaggio univoco”, piuttosto suggerendo diversi “percorsi di senso”, come a voler lasciare agli “ascoltatori invisibili e muti” il compito di costruire, secondo i propri specifici modelli ideologici e culturali, il senso generale del discorso. C'è però anche la consapevolezza di parlare “per niente e per nessuno”, con la voce destinata a perdersi “nel vento arido e secco / che soffoca il mare”. Il risultato non può che essere una dialettica serrata tra il momento della “proiezione emotiva” e quello della “consapevolezza del mondo reale”, dove i suoni che giungono, insieme a quelli prodotti da Calibano, permettono di distinguere, e di chiarire a se stesso, la propria situazione particolare entro il contesto della “prigionia”.

Le trame allegoriche

Tutto l'insieme tende ad un'unica meta: pur non dandosi, nel poema, una “continuità d'azione e di linguaggio”, resta evidente la scelta di costruire una “trama” precisa, sicuramente ambigua, instabile, contraddittoria, ma con delle costanti rintracciabili facilmente. Uno dei temi principali è quello legato alla maschera sarda del *mamuthone*, dei cui abiti si veste Calibano, come a voler fare coincidere la sua sorte con quella che la tradizione barbaricina attribuisce al “prigioniero da prendere con la corda” vestito con una pelle di capro rovesciata e con

indosso un pesante fardello di campanacci. L'intento è facilmente comprensibile: entrambi, il mamuthone e Calibano, sono degli sconfitti, costretti a fare la loro "danza" davanti all'euforia generale, con movimenti che non gli appartengono, ma che sono determinati dalla specifica condizione che si trovano a vivere. L'incontro drammaturgico tra la maschera sarda e il personaggio di Calibano immette il poema nella dimensione dell'*allegoria*. L'allegoria, come modalità particolare di costruzione espressiva, è innanzitutto un "artificio proteiforme" teso a dire una cosa mentre ne intende un'altra - in sintesi, la parola allegorica è "un luogo plastico, oggettivo, non psicologico", non serve a costruire un "tipo" simile al vero, ma a costruire un oggetto estetico dove la "menzogna" nasconde, tra le sue trame, una verità - *una veritate ascosa sotto bella menzogna*, ebbe a dire Dante. Il modo allegorico, d'altra parte, non costruisce personaggi, ma agenti che "conferiscono una specie di vita a concetti intellettuali". C'è solo una "parvenza di personalità", il suo "realismo" è appena abbozzato, e della "persona" presa a riferimento ne vengono isolati soltanto i tratti dominanti. Questa sorta di "negazione" del carattere umano dei personaggi allegorici serve per controllare la molteplicità di significati che si vogliono evocare, esponendo un controllo rigoroso nella fissazione del senso complessivo dell'operazione. Il poema teatrale *La lingua recisa* non sfugge a queste determinazioni. I fantasmi che invadono la mente di Calibano, le fughe impossibili, il fango, la roccia, il legame con la terra, il tema della corda, l'uccisione mentale di Prospero, sono figure che contribuiscono a formare un "paesaggio mentale astratto" dove appare immediatamente la densità labirintica dei "significati secondi". Decifrare le allegorie contenute in questa sede poetica non è difficile, trattandosi, molto evidentemente, della proiezione scenica di "un conflitto tra parti avverse" che ha visto "crollare nel fango" uno dei contendenti.

Un ritmico saltar oltre

Una precisazione sulla maschera sarda dei mamuthones è forse

utile. Il carnevale sardo, specie quello barbaricino, ha ben poco in comune con i carnevali di tutto il resto del mondo, avendo continuato a mantenere l'aspetto tragico da cui traeva origine. Una manifestazione pagana, che mette in scena la passione e la morte di una vittima destinata a rappresentare la contraddittorietà dell'esistenza, nella sua ciclicità di vita e di morte, dove "nulla resta uguale a se stesso". Una rappresentazione che nulla ha di gioioso, perché ciò che prevale è appunto l'aspetto tragico del rito: insieme cupo e selvaggio, ludico e cruento, con delle costanti che si ripetono un po' ovunque: l'esibizione di membra fatte a pezzi, l'esposizione di una vittima presa al laccio o legata con una corda, il rogo su cui la vittima viene arsa, o l'esplosione di gioia orgiastica capace di prendere tutto il paese. La maschera più conosciuta del carnevale sardo è probabilmente quella del mamuthone, il quale, indossando una giacca di pelle di capro rovesciata (la *mastruca*) e col viso coperto da una maschera di legno, sfila a passo lento, ritmato, segnato dalla cadenza lugubre dei pesanti campanacci che porta sulle spalle. Una delle ipotesi più accreditate vuole che il mamuthone rappresenti la vittima da sacrificare per ottenere piogge abbondanti, parte di solito interpretata da prigionieri di guerra o dallo scemo del paese. Nella "processione danzata" che lo conduce alla morte, è seguito e preso al laccio dagli *issokadores* (portatori di *soka*, il laccio di pelle del pastore sardo), che fungono da guardiani e da boia, e che sono maschere parlanti, mentre quella del mamuthone è maschera muta - la lingua degli sconfitti, specie se non hanno sottoscritto la resa, è inascoltabile, meglio tagliarla.

La materia verbale

Chi muove le fila delle lingue e dei linguaggi sono i soggetti, sociali e culturali ad un tempo, che stanno dentro "i piani alti della Corte". Al di là della lingua c'è il *comando* (sul lavoro, principalmente). Una lingua si coagula nel corso della storia, in modi parcellizzati, discontinui; chi comanda chiede consenso, e utilizza il linguaggio per organizzarlo, sensibilmente (e in via mediata) ai rapporti di forza nella

società. Le convenzioni linguistiche, mentre elaborano una “visione delle cose” favorevole al comando, bloccano automaticamente ogni tensione ad “andare oltre”. I codici correnti, infatti, sono come “impossibilitati ad intendere la realtà” (intellettuale affettiva e storica) e sono “manifestazione della prevaricazione esercitata sull’individuo”. Prospero mantiene succube Calibano attraverso la lingua, gliela insegna al fine di meglio comandarlo. La “padronanza della lingua”, dunque, contribuisce a mantenere la situazione esistente: “ogni conflitto è messo a tacere dalla lingua che comanda”. Ma Calibano insiste, parla, “nella disperazione dell’esilio”, con una lingua non sua. Sa bene - è la sua coscienza a suggerirglielo - che è difficile la tenerezza che resiste ai significati correnti, ma persiste, con articolate emozioni e intelligenza accanita, superbo e lacerato, nell’articolare un’altra verità, inascoltato. Le sue parole sono godimento e beffa, astuzia e conoscenza di cose: gagliarda ma disperata ossessione di rimbalzare nel corso del tempo presupponendo altri risvolti, altri effetti di luce: una straordinaria umanità. L’isola ha il suo proprietario, e una corte robusta, ha i suoi esperti della chiacchiera; la loro unità d’azione costringe Calibano a parlare una “lingua di servizio”, che gli ordina di “portare legna e servire in molte faccende”; ma Calibano preferisce ricorrere ad una “gergalità afasica”, dove il linguaggio è esausto e sincopato, nevrotico, ora più che mai “fenomeno di minoranza”. Calibano neppure per un istante cessa di parlare: ben sapendo che la condizione che è costretto a vivere lo porta ad una spigolosità impotente - la sua è infatti lingua sporadica, ora didascalica ora pedante, una lingua in putrefazione. Ragioni storiche, ragioni personali, ragioni di parte: di tutto questo ne ha fatto materia di un ininterrotto grido di rabbia che si perde nel vuoto della sua “cella di roccia”.

Lo smontaggio della lingua

Questo poema vuole configurarsi come operazione di “destabilizzazione del senso”, ossia come proposta intenzionata a concorrere ad un più vasto progetto di *comunicazione altra*, diversa dal

“velenoso incanto dei luoghi comuni” oggi dominante. Per fare questo non può che “agire” rifiutando deciso la “supremazia del significante” o “l’assoluta preminenza del significato”. Sua caratteristica principale è infatti l’esercizio, sulla pagina e sulla scena, del nesso tra *i saltelli sonori della poesia e il caos del mondo* (oppure, a dirla meglio, mostrare come *il significante è subito significato, e viceversa*). Quando la parola, che è un *gesto del corpo*, “sgorga dalla gola” forgiando quello che Barthes chiamava “il metallo fonico”, le cadenze del linguaggio si fanno scarto e opposizione: la scelta politica è un arresto di linguaggio (Barthes, ancora). Il poema *La lingua recisa* si configura essenzialmente come una struttura dove le parole sono inserite in un insieme fortemente ritmico, sorretto da “frequenti scomposizioni e fusioni semantico-sonore”, tanto da indicare nei poemi epici il modello di riferimento (piacere eufonico + sfondo concettuale). Si tratta della pratica cosciente di una *scrittura destabilizzante*, la quale, insieme col mettere in dubbio se stessa e il soggetto che la pratica, mira a proporsi come campo dinamico ove tracciare “discorsi” adeguati allo spiazzamento continuo del lettore-spettatore, finalizzando ogni sobbalzo di frase alla costruzione di un rapporto estetico e comunicativo particolare, capace di valorizzare l’*avventura conoscitiva* e la *perplexità emotiva*. Lo “scarto” e la “opposizione”, allora, sono giocati sull’attenzione privilegiata al SENSO, che emerge, ne *La lingua recisa*, come risultato dell’intersezione tra parola scritta e parola oralizzata, dalla collisione timbrica che trasforma la poesia in “esperienza per altri”: il contatto con il momento dell’ascolto, cioè con il “lettore” presente alla realizzazione fonica del poema, modifica i bordi dei versi, apre altre crepe, e quindi altri spazi di senso nel momento in cui gli spazi convenzionali, tipo il metro o la dizione, si trasformano, deflagrano, si smontano: la poesia, detta *a piena voce*, apre intervalli tra le parole, “vuoti e lacune che dischiudono altro senso, altre esperienze di forma”. Non a caso *La lingua recisa* è definibile un poema-oratorio.

La scena della contraddizione

Il teatro che questo poema vuole praticare è la negazione del teatro. Il senso di questo progetto è tutto qui: privare del contorno spettacolare e ridare al teatro attitudine meditativa insieme alla passione di rivolta e rottura: *teatro come progettazione di utopia*. Con rigore, e con ripetitiva inclinazione poetica. Ancora la ricerca di un teatro discontinuo, frammentario, fors'anche provocatorio, per chiunque conservi curiosità e spirito di avventura. Un teatro dagli esiti alterati, magari dubbi, incompiuti come l'incompiutezza di ogni progetto, e un teatro che postuli l'*antiprofessionismo*, dilettantesco per così dire (da non confondersi, vi prego, con il teatro "amatoriale"), in quanto "incapace di intendere gli spazi e i linguaggi separati tra loro". Ma anche un teatro dove la "tecnica" ha la sua importanza: non esiste lavoro senza tecnica, per quanto quel che più mi affascina è il suo tradimento - insisto sul termine "lavoro" perché ha il pregio di esprimere il "fisico" e il "mentale" insieme e, nel caso del lavoro teatrale, *corpo desiderante* e *pensiero calcolante* nel contempo. Se è vero che sulla scena tutto è "linguaggio", dagli oggetti alle luci, è anche vero che sulla scena c'è soprattutto il corpo umano tangibile: c'è l'attore, da intendersi come *scontro del linguaggio dei sensi e del linguaggio delle idee nel corpo umano* (la frase è di Elio Pagliarani). La scena, allora, per quel che mi riguarda, è occupazione di uno spazio determinato da parte dell'attore, con l'intenzione, rigorosa ma difficile, di *liberarsi da tutto quanto fa spettacolo per liberare lo spettacolo del corpo*.

Settembre 2001

DALLA PARTE DI CALIBANO

Shakespeare ho creato il nome di Calibano anagrammando la parola cannibale, espressione già adottata da lui in altre opere, come in La terza parte dell'Enrico VI e in Otello, nel significato di antropofago. Il termine cannibale proviene a sua volta dal nome caribe. I Caribi, prima dell'arrivo degli europei, a cui opposero un'eroica resistenza, erano i più coraggiosi, i più battaglieri abitanti delle stesse terre che ora abitiamo noi. Il loro nome è rimasto al Mar Caribe. Ma questo nome, tanto nella sua forma originaria caribe quanto nella sua deformazione, cannibale, si è perpetuato agli occhi degli europei soprattutto in senso infamante. E in questo senso infamante Shakespeare ha raccolto ed elaborato il nome e il complesso simbolo che ne è derivato.

R.F. Retamar

Non sono tempi facili per poter affrontare, con la pacatezza che sola serve il ragionamento, una lettura “ideologica”, quindi “di parte”, di testi letterari. Sono tempi, piuttosto, dove viene fatto di tutto per omettere la natura “extra-testuale” dell'autore. La chiave di lettura che qui proponiamo, riferita ad uno dei testi più complessi del *corpus* shakespeariano, pur nella sua parzialità, mira ad estrarre dall'ambiente verbale un aspetto solitamente tenuto nascosto, e forse per le implicazioni, anche politiche, che il tirarlo fuori comporterebbe. Nelle analisi testuali, ed in particolare, nelle tante riscritture teatrali che si compiono annualmente di *La tempesta*, si tende sempre a far risaltare come Prospero, personaggio centrale del dramma, si inoltri “nel mistero della vita”, e come ciò avvenga per il tramite del “teatro”: il “creatore di tempeste” Prospero tenta, con la “finzione”, di instaurare

un rapporto con il reale, rappresentando con ciò la “fatica della conoscenza”. Quel che si tiene solitamente nascosto, o messo in secondo piano, tanto da farlo apparire come fatto normale, è che il processo conoscitivo di Prospero può avvenire soltanto perché c’è *qualcun altro che lavora per lui*, che gli procura cioè quanto necessita per vivere e per, appunto, impegnarsi nei suoi studi. Ci si riferisce allo “schiavo deforme” Calibano, originario abitante dell’isola in cui è ambientata la vicenda prima della venuta dell’ex Duca di Milano Prospero.

Per intanto, il personaggio di Calibano ci spinge a considerare il nesso essenziale che lega “accumulazione di valore economico” e “comando sulla forza-lavoro”. Questo legame lo si può cogliere fin dalla II Scena, e precisamente là dove Prospero ha modo di evidenziare che “così come stanno le cose, / non possiamo fare a meno di lui; è lui che accende il fuoco, / che ci reca la legna e ci serve in molte faccende / utili”. Ma è Calibano a dimostrarci come il comportamento quotidiano degli agenti avvenga in base al presupposto della *espropriazione*: “è mia quest’isola / e tu me la sottrai”, la quale espropriazione implica una sorta di processo di addomesticamento teso a costringere lo *schiavo* Calibano ad attuare la volontà del *padrone* Prospero. La relazione tra i due appare inizialmente basata su un *libero contratto*: da una parte Calibano viene istruito e rifocillato, mentre dall’altra egli offre a Prospero i suoi servigi e la conoscenza “di tutti i pregi dell’isola”.

Tuttavia, ben presto si evidenzia una forte differenza di posizione, tale da rendere del tutto impossibile un rapporto paritario: “Calibano / che ora è mio servo”, dice Prospero, e più oltre Miranda, sua figlia, ribadisce: “Ma la tua vile natura, / sebbene pronta ad apprendere, aveva in sé / quello che fa impossibile / la convivenza alle anime bennate”. Alla fine, dunque, emerge il *dispotismo*, e l’ambito che regge la relazione diventa quello della *forza*: “devo obbedire”, dice Calibano impaurito dalle “arti magiche” di Prospero capaci di provocargli “acuti dolori”. Non bisogna dimenticare, a questo punto, che il contesto in cui si svolge la vicenda è quello del colonialismo

inglese seicentesco, dove l'apertura di nuove possibilità di espansione coincidevano con la trasformazione della forma dell'autorità che "da visibile dovette farsi invisibile": Monsieur Prospero, per il tramite di "maschere" e "trucchi", *produce la propria società riproducendo se stesso*. Si leggano in tal senso le seguenti battute di Prospero: "Delle mie istruzioni non hai omesso nulla / in quello che dovevi dire: così, con grande naturalezza / e rara diligenza, i miei spiriti minori / hanno eseguito le loro parti. I miei potenti incantesimi operano, / e questi miei nemici sono tutti irretiti / nel loro delirio: sono ora in mio potere", a sottolineare il profondo legame dello stesso Prospero, e del Prospero divenuto "unico proprietario dell'isola", con la necessità, nella "riproduzione di se stesso", di *controllare*, insieme all'energia fisica di Calibano, la sua stessa *coscienza*.

Il tentativo di far riconoscere come "leggi naturali ovvie" le esigenze di Prospero sono demandate, in *La tempesta*, alle strategie messe in atto da Ariel, servo fedele "composto di aria"; Ariel, per controllare Calibano e quanto accade nell'isola, produce musica, si sa rendere invisibile, può cambiare forma e muoversi con estrema agilità; nella sua azione per conto di Prospero, egli sembra prendere le mosse di sentimenti morali, del senso di colpa, della religiosità vissuta interiormente come autorità e limite, del super-io e del Padre come riproduzione, nell'individuo, della figura del *padrone*: Ariel è "lo spirito al servizio di Prospero" e le sue armi sono, insieme alla magia che infligge feroci pene, "le soavi musiche che danno diletto e non feriscono", e poi la danza, i gesti, la parola: *l'illusione* come sistema, ossia *il sistema della comunicazione come strategia di controllo*. Alla "sorveglianza" e alla "repressione" della resistenza e della ribellione - la "vile congiura del bestiale Calibano" - si affianca un tipo di controllo che cerca "il dominio della costruzione simbolica": Prospero è in grado di controllare gli "spiriti" e le "cose", nonché di influenzare il comportamento degli individui ricorrendo a diversi *medium*, il principale dei quali, perché tutti gli altri attraversa, è il *linguaggio*: il

suo “punto di vista” lo impone controllando direttamente la possibilità della comunicazione: “schiavo abominevole - dice Miranda a Calibano - mi sono data la pena di farti parlare, ti ho insegnato di ora in ora / questa e poi quella cosa. Quando tu, selvaggio, / non conoscevi ciò che dicevi, ma usavi suoni inarticolati / come il più brutto degli esseri, io dotai i tuoi primitivi pensieri / di parole che li rendevano accessibili”, dove emerge come problema centrale quello della “educazione” ai significati culturali e alle forme organizzative dei discorsi che assicurino il “controllo” su Calibano.

Qualsiasi relazione del sé, d'altra parte, è con la realtà sociale, ossia *con l'altro generalizzato tramite il linguaggio*. Ed è anche a causa della estrema complessità di tale relazione che il processo di integrazione di tutta quanta la società agli interessi di Prospero non è lineare: si basa, piuttosto, sulle molteplicità delle forme ideologiche e organizzative. E non a caso ciò che colpisce maggiormente il lettore di *La tempesta* è il fatto che ogni personaggio ha un “suo” stile, pur restando ben distinguibile la subordinazione alla situazione principale: ogni personaggio è stato messo in grado di parlare liberamente, usando i termini che più ritiene opportuno, ma, come ha modo di ribadire Prospero ad Ariete: “sarai libero / come i venti montani, ma attento a eseguire / in ogni punto il mio comando”. Su quest'isola allegorica le trasformazioni avvengono come “conquista ed estensione” dei rapporti di dipendenza tra servo e padrone e come contemporaneo avanzare di un *discorso* che inevitabilmente impone alla “sfera pubblica” la *discussione dei valori dell'agire*, dove le azioni di volontà diversamente posizionate nel processo della vita sono orientate a far giungere a compimento l'opera di Prospero: “gli spiriti mi obbediscono”, afferma nel momento stesso in cui offre la “possibilità di scelta”.

È la *politicizzazione orientata* del mondo, cioè la “discussione pubblica dei valori secondo i quali orientare le scelte” conformi alla volontà di Prospero: il “politico”, se di solito è il luogo principale della *mediazione* di interessi che divergono, in questo caso diviene sintesi delle strategie di controllo “comandate” dalla necessità di continuare a

controllare i servigi di Calibano, là dove si “esprime” il punto di vista dominante. Non si può, a questo punto, non considerare la “rivolta” dello “schiavo selvaggio e deforme” Calibano, capace, in questo suo “scatenare il fragore della battaglia”, di mettere in gioco una immaginazione che, se pur contiene le verità odiose, ripugnanti e deformi della storia, non esita ad aspirare ad un’*altra* architettura del mondo in cui la sua vita non sia più sottoposta a Prospero. Non solo un’atmosfera di dominio, dunque, ma anche di resistenza e di rivolta.

Del resto, ed è qui la grandezza di Shakespeare, la stessa struttura ritmica delle battute, e quel loro giocare sui suoni acerbi ricorrendo a termini dissonanti e spinosi, non può fare altro che causare nel lettore una “percezione” dello strano recalcitrare del personaggio alle imposizioni che subisce: “dighe per pescare non ne farò più, / la legna dentro non la porterò / a comando; / né striglierò taglieri né laverò piatti. / Ban, ban, Ca-caliban”. Questi versi, così come strutturati, sono importanti perché, oltre a rilevare l’avversione di Calibano ai rapporti e all’ambiente cui è costretto, permettono di istituire un legame con un oltre cui tendere, nel quale la vita, non più sottomessa “ai precetti di Prospero”, è tutta “libertà e allegria”. Ma la rivolta di Calibano finisce nel fango: La tempesta suggella, in finale, la *sconfitta* dello “schiavo che puzza di pesce stantio”, cui resta soltanto la roccia da abitare nelle pause del lavoro: “poiché io sono tutti i sudditi che voi avete, / io, che un tempo ero re di me stesso; e ora mi relegate / in questa dura roccia, e mi rubate / il resto dell’isola”.

La Contraddizione n. 75, novembre-dicembre 1999

LA POESIA, LA SCENA, L'ATTORE

Accade questo: quando scrivo mi disturba, più di ogni altra cosa, la lingua corrente, ossia quell'insieme di «idee obbligate» e di luoghi comuni che rendono la comunicazione quotidiana alienata, poco creativa, automatizzata. Questa lingua esercita in me un moto di avversione: perché la trovo una lingua falsificatrice, avulsa da ogni memoria, da ogni progetto di società diversa, da ogni spessore di significato; e la trovo ignobilmente legata ad un coacervo di comportamenti strumentali, in cui quello che ha segretamente valore è l'accumulazione di ricchezza. Scrivere poesia per il teatro significa, per me, contestare questa lingua dispotica, priva di capacità conoscitive, non critica, sempre pronta ad omaggiare la mediocrità, sedicente moderna, senza stupore e senza scrupoli, seducente solo in superficie, interessata. In breve, scrivere è per me contrastare questa lingua in perenne "stato di crisi", resa, per volontà manifesta di chi gode dei privilegi di quest'epoca, una lingua afasica.

Questa condizione è invero tremenda: si cerca di uscire dall'afasia della loquela quotidiana per entrare in un'altra forma di afasia; perché, in fondo, nell'odierno universo mass-mediatico teatro e poesia sono costrette ad un isolamento che ha tutto il sapore dell'impotenza. Ma non c'è scampo: o si molla tutto, adeguandosi agli stili del common sense, o si insiste. E allora, per contrasto, scrivo ricorrendo a una lingua che sfugge all'incantamento, al puro fremito dell'animo, ai trofei dello scontato, al lusso delle acrobazie del banale – una lingua, quella a cui ricorro, "recisa", e dunque alterata, sospesa, sacrificata, ed anche feroce, che si muove nello stereotipo con disagio, col segreto intento di scardinarlo; e con la consapevolezza che questa

mia lotta è destinata al fallimento, non può riuscire: perché il banale senso comune è più forte della mia lingua.

Dunque, al principio di ogni mio atto di scrittura parto da una semplice considerazione: la scrittura è un modo di parlare del tempo storico, di quell'«immane vuoto» in cui siamo costretti a vivere – questo terreno impietoso di fatti che tra ritmi vertiginosi di produzione di merci e di consumo sta avvelenando, metaforicamente e no, la vita del pianeta. E allora, quando comincio a scrivere, sono intenzionato a reagire: per spezzare l'obbligo ad essere pensato dal tempo, e di parlare la lingua della merce, cerco di costruire (in un luogo di linguaggio) un'altra realtà – cerco, nei modi propri della scrittura, di produrre critica (e così, tra i grovigli di parole, rigenerare una speranza). Ed ecco svelata la mia necessità: parlare del «mondo lacerato» in cui vivo tentando di portare alla luce una nuova forza significante..

Ora, per corrodere la lingua corrente e per evidenziare, con le parole, la mia avversione al guasto del mondo, rifiuto decisamente una parola «a forte connotazione naturalistica». Ho sempre dubitato, insomma, di una parola che si fermi a “imitare” il reale, limitandosi a trasporlo sulla pagina così come è percepito dall'essere che lo osserva; una parola che riguarda la superficie dei fenomeni, ma ne tralascia la sostanza. La stessa difficoltà l'ho sempre avuta nei confronti del “contenutismo”, ossia di una scrittura che si lascia attrarre soltanto dal dover esprimere certi contenuti, il più delle volte banali e scontati, e non anche dalla materialità delle parole, dalla loro ossessione sonora, dalla pressante incombenza delle forme, dalla lacuna del dire ad alta voce, dall'insidia della fonetica – ossia, per insistere, m'è sempre venuta a noia una scrittura che si dà evitando di prendere in considerazione la possibilità di creare senso dalla disposizione dei significanti. Trovo Gadda immensamente più grande di un Baricco qualsiasi, e trovo gli «strascichi aberranti» di Emilio Villa (i suoi «ingorghi di versi in moto sgomento») incomparabilmente più emozionanti e propiziatori e

oltraggianti e creativi e rabbiosi delle scialbe danze d'un Luzi ordinario o d'un Testori sacrale ... «Nominare l'abisso / senza alone metafisico»: questo m'intenerisce, nell'orgia desolante delle "parole innamorate"; non nutrirmi delle abitudini, dei fantasmi d'una poesia rarefatta – meglio l'impervio, lo scarto, la sospensione.

Per dirla tutta: non mi ha mai convinto "il dire scorrevole". Ho sempre preferito il grezzo, l'informe, la lingua che tracima, ch'esce fuori dai cardini. Forse perché – da autodidatta, e per di più sardo – non ho mai ascoltato altro che una lingua terrosa, di carne, dura e spinosa, e fremente e sapiente e affannosamente gioiosa e tragica e fragrante e tempestosa; una lingua che è prima di tutto *gesto del corpo* e che è – come scrive il mio conterraneo Gavino Ledda – «oralità dei sensi e della mente». Una lingua dal ritmo sincopato, dove la sintassi risente della tensione a farsi fiato, voce, grido, e dove la parola sgorga per essere – diciamo così – «martirizzata», sottoposta ad un trattamento ubbidiente alle sole leggi dell'emissione forzata e della rivolta, germinante dunque libertà. Lingua come estenuante ricerca d'una istanza liberatoria. Ecco: la mia poesia per la scena mira a liberare la parola.

Forse è per tutto quanto detto fin qui che prediligo una scrittura fortemente *allegorica*; una scrittura, cioè, che rimanda a un significato diverso da se stessa (e che è posto *fuori* di essa). Mi spiego: se scrivo della volontà di Erodiade di uscire dalla torre in cui è costretta per andare incontro all'Altro (il profeta Giovanni), lo faccio in modo che il lettore colga, oltre a i significati immediati delle frasi, anche il sospetto che dietro il personaggio di Erodiade si nasconda la condizione della "poesia", dibattuta dall'eterno dilemma se "restare vergine", non concedendosi al mondo, alla storia, o aprire le gambe e cogliere con gioia estrema il sangue che sgorga per la profanazione subita. Affermare una cosa per intenderne un'altra: la lingua strutturata come *enigma*. L'allegoria come metodo compositivo ti costringe a non dimenticare mai che la sede del senso è *fuori* la lingua – è nel magma

della storia, là dove ogni significato sempre si legittima. Qui è un ulteriore cortocircuito: se il senso della lingua si incarna fuori di se stessa, «nel geroglifico sociale», è vano il ricercare un altro senso tra le piaghe della lingua comune, tutta contratta nel subire quanto le è prescritto dal dominio; forse si tratta – ma non ho né intendo proporre soluzioni – di *imparare un'altra lingua*.

Ma tant'è: scrivo, con buona pace della mia angoscia (un tempo si sarebbe detto: «coscienza infelice»). Ed è così che ad un certo punto, sperimentando una scrittura *in collisione* col tempo presente, ho assaporato la presenza corporea delle parole (il testo come «gesto fisico»). La mia scrittura, da quel momento, ha puntato ad esaltare la presenza fisica in uno spazio: il rumore del corpo, il silenzio di una voce contratta, il gesto della mente; e s'è fatta galoppo incessante di sillabe eseguite senza pudore dalla mia voce inquieta. Ed ho scoperto la *recitazione* come luogo della negazione.

Sulla scena non appare la parola scritta; appare piuttosto la sua *messa in corpo*. Il teatro è, come diceva Roland Barthes, una *scrittura del corpo*: «una scrittura che inserisce la voce, portatrice di linguaggio, in un grafismo tracciato dalla presenza di un essere umano». Non si può scrivere per il teatro senza avere presente questa considerazione. Il prodotto dell'incontro del corpo con la parola è tutt'altra cosa dal testo scritto. Dirò di più: il testo non è *l'elemento unificante* (come è nella tradizione teatrale); è soltanto uno dei materiali. Come hanno dimostrato i più grandi teatranti del secolo appena trascorso, da Artaud a Marowitz, da Kantor a Perriera a Carmelo Bene, non esiste niente di più svilente e di più avvilito e di più sfinente che prendere un testo già confezionato e metterlo in scena: l'autorità dell'Autore è stata (giustamente) minata da un movimento che ha teso ad esaltare il corpo dell'attore come fondamento del teatro, come suo centro, sua unica fonte vitale. Il piano linguistico (il testo) è soltanto *uno* dei piani che si

sovrappongono sulla scena. Scrivo con questa certezza; e dunque scrivo per il mio corpo d'attore.

Nel momento in cui compongo un «testo spettacolare», più che al teatro penso alla poesia: pertanto non mi preoccupo dello svolgimento unitario e conseguente di una storia, né di illustrare i particolari di un personaggio. La mia scrittura non prevede sequenze di azioni collegate linearmente tra loro; solo grovigli di parole, grumi inconclusi di racconto, frammenti di lingua straziata. L'intreccio cede il passo ad un metodo che privilegia l'incastro di «una serie di quadri irrelati»; e la trama è costruita senza rispettare uno schema temporale, e provocando sequele di scomposti gesti vocali, piccole scintille di scrittura. I materiali si riversano caotici, rompendo l'armonia delle parti. In tal modo i personaggi perdono ogni spessore psicologico, «divengono dei luoghi astratti, funzionano come *segni di una contraddizione*»; mentre le situazioni narrative, più che all'esito finale, puntano a dipanare una struttura particolare dove hanno valore, oltre alle parole, i ritmi vocali, le pause, gli oggetti di scena, gli incastri delle luci, la disposizione del pubblico. In pratica, il testo spettacolare che ne sortisce è una costruzione con andamento *a catastrofe*, dove le unità minime (sillabe, parole, frasi, timbri, toni, luci, gesti, etc.) sono disposte come un insieme di salti irregolari, in un continuo slittamento sintattico e ritmico. Tutto ciò ha a che fare, più che con le convenzioni oggi in uso nel teatro, con la *metrica franta* della poesia d'avanguardia; più che con le linee serafiche d'una narrazione appagante, con il superamento della "disposizione ordinata" degli elementi proprio, ad esempio, del *free jazz* o delle partiture virtuose di John Zorn. L'intento è molto semplice: entrare in relazione con lo spettatore catturandolo in una travagliata, irregolare, frastornante *macchina di segni* in cui la combinazione delle forme e la destrutturazione dei significati puntano alla perimetrazione critica «del nostro disperato dolore».

Scrivo poemi teatrali in versi sghembi, con poliritmia instabile, da orchestrina di strapaese; poemi dove hanno importanza, oltre alla parola, la decomposizione ritmica, il rimescolamento continuo dei toni e dei volumi, i gesti inaspettati, i movimenti ripetuti e frustrati. Ma – soprattutto – scrivo ricorrendo ad una lingua materica, che sgorga dalla gola, carne che si esalta nella parola (e viceversa). Non posso che scrivere per la mia voce, per esaltarne la sua emissione sincopata: l'ambito della vocalità sollecita il godimento del corpo. E scrivo nella convinzione che destino della voce (del corpo) sia la parola. Un cortocircuito: dalla vibrazione sonora all'aspetto semantico, e da questo di nuovo al fiato, alla bocca umida, al «segno udibile». Scrivo pensando alla sperimentazione di una recitazione polifonica, in cui il *parlato ritmico* è «interrotto da situazioni foniche rabbiosamente traumatiche, sarcastiche fino alla frantumazione della parola nello schiamazzo e nel ghigno». Una estremizzazione delle possibilità espressive della parola (e del corpo dell'attore). Nella mia scrittura emerge quindi la necessità di approfondire la conoscenza del rapporto fra parola e voce. Sono sollecitato a ricercare le implicazioni armoniche e ritmiche che la parola, in contemporaneità fonica e significante, determina. Mi preme insomma sperimentare *l'effetto scenico del suono*. Così il testo che scrivo assume sempre l'aspetto di una *partitura*.

Nelle mie pièce c'è sempre un personaggio che agisce. Ma, mirando io a destrutturate il linguaggio comune cristallizzato, non mi importa poi tanto costruire personaggi “a tutto tondo”, ben definiti e rifiniti. Mi preme piuttosto che siano in grado di esplicitare una *contraddizione*. D'altra parte, è proprio del procedimento allegorico presentare, più che persone reali, agenti che vengono creati «per rappresentare idee astratte». È come conferire una specie di vita a concetti intellettuali, riducendo il personaggio ad una «parvenza di personalità». Un «eroe concettuale», costruito per frammenti di personalità; e un personaggio così costruito non può che deragliare in mille rivoli sonori, espunti da ogni parvenza psicologica o falso

moralistica o politicamente corretta. È materia linguistica, dunque suono e significati risvegliati. Esibizione di poesia, il personaggio è dunque uno spazio riempito da una parola che è, allo stesso tempo, *sensata e significante* e trattata come *materia sonora*.

Prediligo, per i miei testi, una scena radicalmente vuota, come è nella miglior tradizione *povera*. Per me questa scelta implica una critica radicale: oggi non è possibile competere con le mostruose strumentazioni dei teatri iperfinanziarizzati, dunque meglio lasciare gli spazi vuoti e riempirli con *gesti che rovesciano il linguaggio*. Ciò presuppone il ricorso ad una scrittura che sappia, in concorso con il corpo dell'attore, determinare la scena (una «scenografia verbale»). Se scrivo, ad esempio, di Calibano chiuso in una grotta, non è necessario che la grotta ci sia e sia resa realisticamente sulla scena; è importante che la strutturazione del testo, e la fisicità dell'attore che racconta la vicenda di Calibano, possano permettere al pubblico di “vedere” la grotta. Il testo *evoca* la grotta, nominandola («Da qualsiasi parte io rivolga lo sguardo vedo solo roccia» «C'è il crepaccio, che scende, in profondità, e c'è / la mia grotta») ; l'attore, a sua volta, la mostra ricorrendo ad improvvisi stop-and-go del corpo, come a evidenziare il suo sbattere contro le pareti della grotta, nell'impossibilità di trovare un'uscita. Eppure, il pubblico non vede nessuna grotta, né reale né scenograficamente resa. Nella mia scrittura l'insieme delle parole, delle immagini sonore e della gestualità perimetra le situazioni spaziali.

Un teatro di parole per incontrare il silenzio – questo cerco. Perché solo nel silenzio si può imparare a parlare un'altra lingua, diversa da quella *lingua della merce* cui ci ha abituato questo tempo. L'attuale “povertà di senso” può essere ribaltata nel teatro; a patto che si ricorra ad una scrittura che faccia i conti con il fatto che «il teatro non è rappresentazione, ma evento» – in teatro si «incontra la vita» imprimendole «una configurazione inedita» e producendo «un effetto di senso nuovo»; in tal modo, continua Artaud, «si ritrova nel cuore del

teatro la rottura propria della poesia». Al di là dello spettacolo odierno (che è sempre *spettacolo della merce*). E cancellando ogni acquiescenza o indulgenza con l'*humus* spettacolare di questa epoca in disfacimento. Il cliché televisivo, il cancro della *routine* naturalistica, gli ictus delle convenzioni dell'attore di grido, il virus della comicità addomesticata: con tutto ciò il conflitto è netto, irriducibile. La mia poesia per la scena mira a scompaginare l'ascolto (senza inutili e dispendiosi abbellimenti). Phoné e racconto; maschera e pensiero; parabola e catastrofe. Le mie *partiture per attore* ambiscono a scompaginare il «codice inerte» del teatro contemporaneo.

Publicato su *Matita* n.5, 2004

CREATURA DI FANGO

*È un coro, ovvero il «dolore senza catarsi»:
è una voce collettiva.*

Ouverture

In principio, dunque, era la fune, questo laccio che mi tiene legato, ed era mortale, questo laccio di fune, come una catena di chiodi, era la mia morte, ed io morivo come si muore in televisione, così, quasi per finta, fra tante altre morti inascoltate. Era la mia vita, anche, questo laccio. Voglio dire, insomma, che m'ha legato al palo per tutta la vita, sulla mia vita palpitante questo laccio di fune. Non potevo toglierlo, tant'era stretto. Questo laccio è stato tutta la mia vita, e la mia morte, anche. Ho vissuto per morire così, col collo spezzato. Ero *s'òmini 'e'fune*, l'uomo da tenere legato con la fune, questo ero io.

La storia di Cavazzolu

Allora, di colpo, io mi sono trovato in questa posizione. Mi hanno preso così, senza resistenza, subito. Forse stavo discutendo con le mie idee, o forse stavo pisciando, non so. In quattro arrivarono alle mie spalle, favoriti dal buio, e mi tenevano stretto, forse perché avrei gridato. In quattro, di colpo, sbucati dal buio. E di colpo diventò buio anche nella mia testa. Non pensavo più a nulla, non alla musica, non alle righe che forse stavo scrivendo, né al cammino che comunque avrebbe avuto ragione di me. Solo al buio. E tremavo, tremavo forte, al buio. Ban ban ban ban, quattro colpi sicuri, uno due tre e poi quattro, con delle specie di bastoni, o forse erano spranghe di ferro, o chiavi inglesi, non so. C'era solo la mia testa da colpire. E la mia testa,

all'improvviso, era una catastrofe senza porto. Passavo da queste parti per caso, tenendomi lontano da quel paese che non conoscevo, forse per paura, o forse solo per riposare tranquillo, fuori da ogni conversazione. Passai una palude, che era anche un deserto, e rischiai più volte di sprofondare. Cercai un rifugio, per riposare. Uno due tre quattro colpi e un unico tonfo, il tonfo del mio corpo che crollava. Erano in due, coi volti scuri, più scuri anche della notte. Devi farti pungere, dicevano ridendo, farti pungere. E mentre mi colpivano, mi promettevano un compenso, dei soldi, quattro denari per una parte che nessuno voleva fare, il ruolo della vittima da pungere. Stefano, diceva il primo indicandomi, senti come puzza questa nuvola di peli, e mi colpiva col bastone, e l'altro, di cui mi sfugge il nome, senza rispondere mi colpiva a sua volta. Meglio scegliere un estraneo, dicevano in coro, uno di passaggio, senza legami, meglio scegliere un forestiero indifeso e sconosciuto. E tum!, di nuovo mi colpivano coi bastoni, o con le spranghe, non so. Puzza di catrame, gridava l'altro, senti come puzza di catrame questo mostro. E dopo le bastonate i due mi legarono a una scala a pioli usata come lettiga. Mi imbrattarono il viso di nero, Tieni, questo è il tuo fardello, mi dissero mentr'io ero a terra svenuto, e questa è la tua maschera. Mi legarono una fune al collo, senza ch'io potessi fare un gesto o dire qualche cosa. Sentivo un rumore senza senso, forse perché non lo conoscevo, un rumore come di campane, ma piccole, qui, sopra la mia schiena, che era un rumore che proveniva dal fardello che mi avevano lanciato sopra. Ogni mio piccolo movimento, anche solo un respiro, faceva partire quel rumore. Poi mi sono ripreso, e ho visto la grotta che mi conteneva, tutta grigia. Era come una cella, ma scavata nella roccia. Sulle pareti tanti segni, come delle X, a contare i giorni, e qualche disegno, un cane, o forse un lupo, e le onde del mare. Tratteggiata, forse a significare una cosa vista solo nel sogno, una vela. I due, quelli che mi hanno aggredito, parlavano tra loro, piano, parlavano di me, dicevano che ero *su mamuthone, su scimpru, s'òmini 'e fune*, il buono a nulla, il povero scemo da tenere legato con la fune, *su mamuthone*, ovvero il furioso, il tempestoso, il violento. Io sono restato

chiuso nel mio silenzio, o forse ho sbadigliato, tant'è che si sono accorti di me, e tirando la fune con cui mi avevano legato, salta, salta, salta, mi dicevano, impara a saltare, e tiravano forte la fune, tanto che mi sembrava scoppiasse la vena, qua, del collo, salta, tre passi e un saltello, *Ellu su ballittu, ellu su ballittu-su ballittu, ellu su ballittu-su ballittu, ellu su ballittu cadunzadu.*

Un ritmico saltar oltre

Dieci giorni. Mi sono stati concessi dieci giorni per imparare la danza, dieci giorni per imparare a muovermi accompagnato dal suono di questo fardello, e con indosso questa maschera tragica, io attore per caso, in questo rito selvaggio, cruento, come dentro un grande affresco crudele. E mi vedo, qui in questa grotta, a danzare sulla sommità della mia stessa vita, travolto, io povero passante sprovveduto, dalla frenesia di questa danza greve. Da qui nasce allora la mia consapevolezza, che è, insomma, una sorta di ricominciamento, una piccola resistenza in questo silenzio. E faccio un gesto, adesso, come tremando col corpo, e domani, alla luce del giorno, quando poserò nel riposo la danza, troverò i miei indumenti fatti a pezzi, lacerati dal mio stesso muovermi, combattendo con la fune che segna il mio tempo . E la mia danza prende forma, sterminatore e vittima io stesso. Ancora io non sono distrutto. Ho dieci giorni di tempo. Dieci giorni. E' come un grido, che cresce, che cresce dentro di me, adesso. Dieci giorni per imparare questo ritmico andar oltre, questa danza saltellante che è come un passaggio di stato, una sorta di catastrofe, un mutamento improvviso di condizione, come un naufragio. Si rompe, con questa danza, il contenitore precedente, e si apre, in modo pressante, disastroso, un evento nuovo. E' così che mi faccio a pezzi, affinché la mia identità si ridefinisca. Essere solo *che fere*, braccati come fiere, o essere anche *bandidu*?

Le spine della canzone - omaggio a Lucini

e mi sono confuso tutto nella testa, saltando quasi allegro, non

so, ridendo anche, e come con un grosso fiato che spingeva, dentro, pronto a lanciarsi fuori in forma di canto, e che mi veniva fuori, il canto, proprio forte, e il sangue, questo sangue che mi usciva dalle ferite, si mischiava alle parole, quelle che stavo dicendo, adesso, qui, come se stessi proprio cantando una canzone, *a piena voce*, e con questa fune che mi stringeva il collo, che mi bloccava la gola, ma cantavo, cantavo lo stesso, e mi sembrava di conoscerla, la canzone che mi veniva fuori forte, ed era come spinosa e acerba, *fiore raccolto lungo le siepi delle lunghe strade*, canzone velenosa, che si sfalda nella voce:

*Per chi volli raccogliere
questo mazzo di fiori selvaggi
stringerli in fascio nel gambo spinoso ed acerbo?
Tutti i fiori vi sono di sangue e di lacrime
raccolti lungo le siepi delle lunghe strade;
dentro le forre delle boscaglie impervie;
sui muri sgretolati delle capanne lebbrose;
lunghe i margini che lambe e impingua
il rivolo inquinato dai veleni.
decorso dal sobborgo alla campagna.
Tutti i fiori vi son, che, pei giardini urbani e decaduti,
tra le muffe e i funghi, s'ammalan da morirne,
e gli altri che sboccian sfacciati e sgargianti,
penduli al davanzale d'equivoci balconi meretrici:
tutti i fiori cresciuti col sangue e colle lacrime ai detriti.
Per chi io canto questi fiori plebei e consacrati
dal martirio plebeo innominato,
in codesto sdegnoso rifiuto di prosodia,
per l'odio e per l'amore,
per l'angoscia e la gioia,
e pel ricordo e la maledizione,
per la speranza acuta alla vendicazione?
Ed è per voi, acefale ed oscure falangi,
uscite da un limbo di nebbie e di fiumi,
tra il vacillar di fiamme porporine, in sulla sera,*

*da portici tozzi e sospetti di nere officine?
ed è per voi, pei quali non sorride il sole,
schiavi curvi alla terra, che vi porta,
e rinnovate al torneo dell'armata,
ma non vi nutre, vostra?
ed è per voi, pallide teorie impietosite
di giovani, di vecchie e di bambine
inquiete tra la fède e i desiderii,
tra la tentazione della ricca città
e il pudor permaloso della verginità?
Per chi, per chi, questa lirica nuova,
che bestemmia, sorride, condanna e sogghigna,
accento sonoro e composto dell'anima mia,
contro a tutti, ribelle e superbo,
in codesto rifiuto imperiale d'astrusa prosodia?...*

[G.P. Lucini, in *Revolverate e nuove revolverate*, Einaudi]

Il nome inventato

E' una sera troppo calma, stasera. C'è come un fuoco, che mi brucia, che mi corrode, dentro. E' una febbre alta. E mi consumo, nella grotta, così, danzando, come riempito da questo fuoco. Guardate, cerco di dondolarmi lo stesso, stretto alla mia febbre, che non finisce mai. Dieci giorni, ho dieci giorni di tempo. Poi, di nuovo, vomito il poco sangue che mi resta. E mi brucia il collo, molto, mi brucia, come un incendio devastante. Volevo voltarmi, tornare al mare ostinato, ma restavo in questo fuoco. Poi, mi chiedevo – chi sono? Chi sono io? E mi sentivo come costretto ad emettere un nome, un nome soltanto, come un bruciore di labbra. Calibano è il mio nome

Calibano, lo schiavo nano

In questo fiacco e flautato tempo di pace

Poi, continuando, e cioè uscendo dal principio, c'erano anche le tante cose che vedevo da questa posizione. Ero qui in alto, in cima al colle, e i colori del mare erano da cartolina, un verde smeraldo unico per tonalità, anche quando il mare schiumava col vento. E c'erano come tante navi che passavano davanti ai miei occhi, laggiù, piene di vele. O forse era la mia immaginazione che mi faceva vedere quelle navi, era uno spettacolo della mente, della mia mente abbandonata a se stessa. Una sera, come aprendo un grande sipario, vidi una storia normale, ovvero uomini in corsa verso la fama, vidi nobili e capitani i cui spiriti erano afflitti dal privilegio e dalla gloria, che invadevano silenziosamente ogni dove per riempirsi le navi d'oro e saccheggiare ogni provincia. Gentiluomini, bravi soldati, con le orecchie delle mogli ornate di gemme costose e di splendidi carri mobili, tutti lustri, dalla parlata forbita, ormai come costretti all'ozio, all'ozio ricco di macchine collegate, una sorta di ragnatela di macchine da cui impartivano direttive, tutte le province del regno, dalle isole ai mari rabbiosi, dalle città di vento alle vette perdute, erano raggiunte da quel bit, da quel segnale fioco che imponeva una direzione nel lavoro, che costringeva ad una mossa, al movimento. Oh sì, persone che non ci pensavano due volte a dilaniare le città. Oh, io stesso, quante volte ho visto miei simili, con la bocca schiumante di rabbia, partecipare allo spettacolo del sangue, oh quante volte i cavalieri hanno caricato i cavalli di teste tagliate, oh cavalli bianchi tinti nel sangue, oh spettacolo, lo spettacolo della morte. Non vedevo, da questa posizione, la guerra reale, cioè non vedevo i corpi nella contesa. E forse proprio per questo la loro presenza diventava un'ossessione, ero come stimolato da una situazione allucinatoria. I corpi, certo, si stavano muovendo, stavano armeggiando con spade e cannoni. Sentivo solo le voci, la mia testa era piena di quelle voci, e le voci si spostavano, gridando, e i corpi erano per me soltanto rumore, tonfo o movimento di cose. E questa era la scena che vedevo, che forse non esisteva nella realtà, solo nella mia mente. Vedevo la guerra solo nella mia mente. Era come una storia che mi

piaceva raccontare. Non è facile. Forse è questa fune che mi trascina nelle allucinazioni. O forse è soltanto la mia voglia di esserci. Posso dire parole, soltanto. Raccontare ciò che vedo da questa posizione. Mi resta il dolore della febbre, ancora, e questo passo cadenzato che devo imparare, per non morire. Dieci giorni. Dieci giorni per mettere dentro a questa danza la mia vita. E ci metto, nei passi di questa danza, molte parole, e una voce che racconta. E i miei gesti.

Prospero, o della proprietà

Me ne sto, dunque, in questa mia personale disgrazia, dentro la tragedia di un uomo che è stato legato ad una fune. Mi viene fuori, allora, l'idea di appartenere ad un regno. Perché mi sembra di starci dentro, a questo regno, ed è come una piramide, una di quelle costruzioni a punta sul cui vertice era incassato un trono. E prima io penso che sarà l'effetto della solitudine, poi mi dico che forse gli uomini che mi hanno bastonato e legato, ecco, forse erano delle guardie, dei soldati al servizio di un tiranno, di quelli che non esitavano a scagliarsi sopra ogni mare a conquistare le scogliere e i terreni, come si legge nei libri di avventura, e dove sembrano un po' come degli eroi, uomini cui tutti i potenti del mondo rendono omaggio. Ma dentro ogni regno, mi ricordo, innumerevoli sono le stragi e le congiure di generali e spie. Perché c'è, diciamo così, una autorità che deve continuare ad esistere, a volte tranquilla, cinica certamente, ma riservata, avida, pronta a prevaricare ogni avversario. Oh, con quale abilità, in questo regno, si risolvono le crisi politiche, con quale astuzia si cela la vera sostanza del regno. E il tiranno si toglie spesso la corona, per mostrarsi non come regnante, che altrimenti, riconosciuto, in molti agirebbero per distruggerlo, ma imponendo i suoi precetti con discrezione, non apparendo. Ma adesso, qui, mi penso al mio tiranno, all'uomo giunto con barche da lontano che mi ha fatto catturare e legare al collo con una fune. Il Duca, mi pare lo chiamino così, il Duca di Milano. Un esperto nell'arte del raggio, questo è Prospero, pronto a concedere favori o a negarli, con al suo servizio una corte di generali e di spie, di uomini di

scienza e di poeti. O forse è solo una visione, non esiste alcun regno, è il solito spettacolo della mia mente. Ed infatti, io questo Duca non l'ho mai toccato, mai, le mie mani, hanno toccato il corpo di Prospero. Eppure, la sua voce l'ho udita, più volte mi ha ordinato di fare questo o quello. E dico che dietro una voce ci sarà pure un corpo. Perché, se deve incantarmi, è meglio usare la voce, agire il corpo come strumento, una tempesta di parole a rabbonirmi, per meglio controllarmi sul lavoro.

Il lavoro

E il vento fa tremare la mia voce, quasi la spegne. E un po' mi sento come dentro la storia della mia morte, adesso, ora che la mia voce si ferma per il vento. Ma è il lavoro che mi fa cadere e anzitempo morire. E' il dolore del lavoro che mi strazia l'anima. Lavorare per chi mi stringe il collo con questa fune. E la mia condizione m'induce ad accettare. Non ho scampo. Sono costretto ad obbedire. Il mio corpo esangue raffredda la sua umanità nel tempo del lavoro, con il lavoro sfugge la vita. L'anima, questa mia anima perduta, prende il volo. E' l'inferno la mia meta. Il caldo della fossa comune. L'umido della fame. O il bruciore della pallottola che ti fracassa il cervello. E la morte, orrida come ogni morte, si aggrappa al mio cuore, e i suoi artigli, gli artigli della morte, è questa fune che ha decretato la mia schiavitù. Il lavoro mi sbrana la vita. E un po' muoio nel silenzio di questa storia. Io, Calibano, schiavo deforme e bocca ardente, devo lavorare per Prospero, fare e disfare l'isola alle sue dipendenze. Calibano l'indio, il mezzo uomo, deve lavorare. Sono io quello che si rapporta alle cose con il lavoro. Ma sono al comando di Prospero, trasformo le cose per lui.

E io attendo l'impossibile.

Questa allegoria

Solo chi mi cerca tra le lacune potrà conoscermi.