

# Il Teatro di Samuel Beckett, ultimo classico

Il libro di queste mie lezioni è



[AM1969C85]

Occasioni: conferim. NOBEL  
Ma più celebrativo e più piccolo: no conferim o conferim, ma lezione.  
Premettere qualche notizia biografica e sull'attività letteraria in generale di B.

S. B. nasce nel 1906 <sup>a Foxrock</sup> nei pressi

di Dublino <sup>di famiglia irlandese</sup>; ~~per la sua lingua ripetitiva~~  
~~di Joyce.~~

~~Attivo e scrip dal 1937~~

~~Scrittore bilingue: francese e inglese.~~

Si è laureato in franc. e ital.

Letture di inglese alla scuola normale di scrip  
dove conosce Joyce. ~~Studio su Groust.~~

Resistenza a scrip.

Nel 37 a " dove soggiornò. L'alt: Non lo so.

Nel 61 Prix international des écrivains.

Le scrive in inglese e in francese. ~~per la sua~~  
La sua opera narrativa più importante: son Murphy,  
Molloy, Malone meurt, L'innommable, Nouvelles  
Textes pour rien, Comment c'est. ~~frattanto~~

In versi: Echo's bones. Poems in English.

B. S. G. Groust; Dante... <sup>Bérou...</sup> Vico... Joyce.

(2)  
Come Brandell, B. al Test grand  
più molt vol come romenziere. g. poeta,  
Ma is vol del Test. <sup>Sepista.</sup>

2 motivi:

1<sup>o</sup>, e decisivo, che conosce B. vol come  
autore T.

2<sup>o</sup>: <sup>come Brandell,</sup> il Test di B. riconoscere un primat  
ha le altre sue opere.

Brandell alle altre arti, il T. in una pos. di  
svantaggio e di vantaggio.

Se lo paragoniamo alle altre arti d'ingegno, il  
T. es. pittura e musica, T. buon ultimo.

Due condiz. ineliminabili: 1<sup>o</sup> attore, il corpo  
dell'attore che non può mai essere annullato  
né in sost. assoluta, né in mera presenza,  
visti che è, come dicebbe Arist., simul di  
forma e materia;

2<sup>o</sup>, testo deve produrre un effetto immediato.

Questa particolare dilettica del T., ~~come osserva~~  
~~Lionel Abel,~~ importa a Beckett ~~overa~~ ~~questo~~

di parlare in linguaggio che soddisfi ~~esso~~ <sup>lui</sup> e noi:

"Se B. non avesse preso la via del T. sarebbe rimasto  
l'eccentrico scrittore di racconti morksi", dice

Abel, che in polemica con Esslin, conclude - e in  
questo senso stretto non d'accordo con lui: "Credo che di

tutte le opere d'arte mod. <sup>gli</sup> scritte per il T. suo, e devono essere,  
i meno <sup>«essurdi»</sup> (176).



~~È un eroe difensore dei "genesi"~~

È quello di e pietosi falli. dei tentativi d'ingenuità di portare il T. all' "allegria" (ca) delle altri arti. ~~Ma~~ ~~questo~~ confermano la validità dei "genesi", dei quali io sono un ferreo difensore.

- Berlino il tempo del T. di B. e per partire da un punto solido cerchiamo di ricapitolare le sue opere più significative.

- Fama: Aspektus God.T (1953)

Sue vedute in tematica Estetico e Vladimiro aspettano God.T (God.T consonante con God, Dio); God.T non arriva, o se arriva, non se ne accorgono.

Ma che Estetico e Vladimiro attenda God.T, possa sotto al suo schermo Lucky: chi sono e chi sotto? ?

Spieget. in chiave freudiana (Abel): Joyce - il medico - e B.  
" " " sociale: capitalista e proletario  
" " " teologica: sotto è lo stesso God.T - Dio?

Opere di questo spieget. impoverisce il significato del testo perché, se sono simboli (Brook, 70), i due di B. sono però " di una metafisica inconsueta ed ~~assurda~~ e sono perciò ben lontani dalla chiarezza delle allegorie deuteroniche.

Ma qualunque sia il significato di Aspettando  
Godot, una cosa certa: che si tratta anche  
di una profecia: Estropaeo e Vladimir  
sono dei clowns.

- Sing - Sing -  
- Wine -  
LEGGERE: Aspettando Godot (1)  
11-11-17

Abel<sup>(169)</sup> che esplicitamente interpreta B. 770 come  
Joyce, una scatena. che in fondo B. e Joyce  
scrittori, scrivono: qualunque cosa che  
eccede per loro un topico.

"L'arte - come nota ancora Abel - bisogna  
ammetterla, e' incapace di occupare, nel  
mondo moderno, una posit. centrale; anzi  
anche l'artista non pu' trovarsi al centro delle  
cose" (175)

Ma se si dubita che al mondo ci sia qualcuno -  
chiunque sia - in una posit. centrale, allora la  
topica forse non resta piu' limitata ai chierici  
letterati, cioè agli uomini, ma si estende  
ai personaggi, cioè agli uomini tutti:  
in attesa di una spiegata che ~~non~~ venga col  
firmo della morte - e probabile benissimo, anzi e'  
estremamente probabile, ~~non~~ venire - agli uomini non resta  
che passare il tempo: ogni M. diventa pioco,  
un pioco<sup>Tropico</sup>, visto che richiede, da rimbambiti.



Il Dram. di B. sono così, per Strindberg,  
 la parodia consapevole del Dramma - conversato:  
~~una~~ la celebrità in mortem della  
 e dei generi letterari di un Trepassez cenuto:  
 perché, se la letteratura è impossibile in  
 un mondo che ha perso ogni realtà, è anche  
 vero che in un tale mondo tutti automaticamente  
 si trasformano in letterati: letterati, cioè  
 offesi impotenti di una realtà che non dipende  
 da loro.

Si capisce allora come la parodia di Joyce  
 in Aspettando Godot e la parodia in Finale di  
partita vada al di là di questi limiti  
 per diventare <sup>la parodia dell'</sup> l'impossibile condiz. umana.

Tutti ricordano l'importanza che aveva il  
 tempo - <sup>anche</sup> nel senso di condiz. meteorologiche - nei  
 romanzi popolari d'appendice: "Basse nuvole  
~~grasse~~ ~~grasse~~ ~~di pioggia~~, portate da un vento  
 umido, ~~percorrevano~~ ~~il~~ ~~quasi~~ ~~cielo~~ ~~quasi~~ ~~mentre~~  
 il cielo quasi la contornava, con le vele allora  
 celate nel vollo, salì in canotta per recarsi  
 dal marchese suo amante."



Ma che importanza possono più avere (6)  
le condit. meteorologiche quando non si crede  
più negli amori della Contessa e della Marchesa?

~~La storia che Haman si racconta di sempre.~~

LEGGERE FINALE pag. 135

(2)

Se la "favola" - come dicono Aristotele e Brecht - è l'ultima della poesia, nella  
"gloria che Haman si racconta di sempre" è appunto la favola - il fatto - che è esultante in crisi e  
La celebrità della morte della letterat. viene dalla favola.

e discutibile la celebrità della morte Tout-court. (3)

Con il tempo si è come retrappiti: le tragedie,  
e tragedie c'è stato, e più eccedute prima.  
Come acutum. ovvero Abel, i personaggi di  
B. non sono più gli eroi, ma il coro (169).  
Non c'è più, nel presente, accenti esterne  
alcuna. Perciò - unite - di tempo assolute,

ben più rapide che quella classica: non c'è  
addirittura tempo, il tempo è solo storia di sempre.

LEGGERE FINALE p. 122-3-4

(4)

Aspettando. 2 tempi. 2 tempi.  
particolari perché il 2° ripete il 1°, ne  
richiama l'immobilità.

Finale di partita è più un M unico  
e M unico saranno tutti gli M. forse  
di B., con l'eccezione, nell'ultima, di Gion. pelic.  
Per sfondare l'M unico è una delle forme  
della crisi del dramma in pronto apprensione  
una situat., ma un'alt.; una situat. limite  
tendente alla catastrofe. (75)



Perché in B. la catastrofe è più avvenuta (7)  
si capisce che la possibilità di una svolta  
è assoluta. impossibile.  
inimmaginabile

In generale il no, il rifiuto, non ha svolta;  
~~e l'atto d'impugnare, in un certo~~  
~~sens~~ ma ci sono diversi gradi -

Il no di Foucault, per es., che si esprime  
anche nel nome del ai suoi drammi

- controcorrente - parte di una <sup>ferrea</sup> analisi  
fonematica logica e filologica del linguaggio  
che rivela la nullità delle apparenti comunicat.  
borghesi; anche la sua analisi si conduce  
all'annullamento del tempo - il dilap nella  
Controcorrente calvo - ricominciare eguale, ma -

personaggi invertiti - , ad un mondo popolato  
di vecchi, di poveri, di bambini non nati.

Ma poiché il suo dramma - conversat. e tutt

mondano, si capisce come possa essere  
in lui la nostalgia di un discorso che,  
passando per l'incoscienza, si pare politica  
(politica qualunque) - Brecht coltiva  
coscienza di Foucault.

Foucault con più  
arrivare ai due - tre atti, aspirare - e più  
contare poco se bene o male - ad un testo, di cui  
con, normale.



Nella di tutti ciò in Beckett: come (8  
il suo Drum - converset - e molto,  
rappresenta una condiz. più metafisica che  
sociale (o sociale nella sua prima metafisica,  
come condanna assoluta dell'uomo, condanna  
a morte), con si capisce che, analogamente  
a quella del tempo, anche il luogo subisce  
un processo di costante restringimento e  
il risalto dell'unità di luogo diventerebbe  
vincibile che i personaggi non possono più  
muoversi: prima si fermano intorno, poi ~~si fermano~~  
addirittura seppelliti: l'unità di luogo come  
immagine della morte, specchio, assieme  
all'unità del non-tempo, di quella assoluta  
unità che è la non-azione <sup>o un arrivo</sup>.  
T. classico: antiche 3 unità <sup>o un arrivo</sup> pre-orientalistiche.  
~~Bludius e E. Aspettando Godot Godot all'aperto~~  
Aspettando Godot  
In Aspettando Godot (1953) - si vede il titolo "Aspettando" -  
l'impossibile è rappresentabile come ripetitivo;  
in Finale di partita (1956) - anche più titolo, per  
del gioco degli scacchi, ripetitivo -  
la fine della vita è diretta. rappresentabile,  
nel presente -



Vladimir ed Estrogne alcuni spettacoli  
grati all'occhio; Ham, il padrone cieco,  
e Clor, il servo, sono degni una stanza  
con due finestrelle molto alte da terra che  
rappresentano solo un scheletto.

To prospettive: come in fondo a un po 70.  
Se solo: tutti innocenti, dall'alto.

Napp e Nell - i genitori di Ham, in  
due bidoni per la spettacolo (Napier rappresentar.  
vecchini). Sol Clor si muove; ma a  
Europa vecchia, sent, ha male ai piedi.

Se qualcosa è accaduto, è più accaduto  
fiume; restano ora le ultime mosse;  
l'incisore muove e mette in le mosse; ma  
le mosse sono più scritte, anche se a fine  
vista possono non apparire; e ad ogni modo  
no un che muoviamo; noi no i probati  
ma i pezzi del gioco che si muove.

Vecchini anche come perdita di interesse e  
liberta: ogni decisione (o apparente decisione) una  
pietra della nostra tomba, finché ci riduciamo a vivere  
col solo nostro corpo, occupiamo il solo spazio del nostro  
corpo, siamo pronti per essere inabbiati nella casa di morto.  
Claustrofobia.

libertà  
(apparente)  
più probati  
Stando:  
Stando:  
Stando:  
una libreria  
75

De prest punt di vista <sup>Int</sup> Test B. (10  
una metafora della vecchiaia e della  
morte.

Nell' ultima parte di Krepp impell. quest  
processo di essensibilitat. continua : un  
sol personaggio, un vecchio, che ascolta la  
sua voce registrata.  
Sui misticismo, letteratura, all' sfondare  
dell' uomo nell' immitabile - della morte.

- In Giovani felici Winnie, domina sulla cinquantina,  
è interessata piu sopra la vita, al cent di un  
matricell di tema. Tutto, si stacca Wittie  
il marito. Sono due atti; ma l' unica substanziale differenza  
è che nel 2o Winnie è interessata piu al colle.
- B. descrive accuratamente. Winnie : " Sulla  
cinquantina, ben conservata, preferibile. Linee,  
prezioselle, braccia e spalle nude, corpelli scollati,  
rene generose, piu di perle ".  
- Account l' ombrellino, la borsella.  
- Borsella valore scuro, come per molte donne;  
depositi, necropilia, resti petrificati nel  
fluire della vita, bolismen unfici interrotti  
di dio (Borsella Dora Markus - " top bianco / d'oro;  
e con eristi! ).



- Winnie prende medicine, l'ultima, ~~la~~ (11)  
~~libretto~~ si mette il ~~zettel~~ - non ce n'è  
più fin.

Stranamente rappresent. 2. part. che avvicina  
alla fine per un di significat.

Impressioni Winnie a 20 anni: stessa part.  
ben altra realtà.

Col tempo rivelat loro <sup>illusorie</sup> che non ha più forza di evocare il Dio  
spirito il Dio, resta il ritop: tenendo presente  
che più il Dio è la vita stessa; per cui

omnia pulvis, <sup>in assoluto</sup> ~~una~~ senza ~~nessun paradiso~~ di ~~alcun~~  
rapport con <sup>qualche</sup> paradiso. **LEGGERE**  
**GIORNI FELICI**

L'ultimo lavoro di B. intitolat Comedie 264-277 **(5)**

(Slav - il titolo in inglese è ancora fin  
significativo per il doppio senso la Comedie  
e fine) - Scritt nel 1963, rappresent  
mette a Ve.

Scena 3 piece da cui tre teste: 2 donne  
F1 F2 e un uomo H: non più uomini.

Partono al grande illuminati.  
Ne nasce una storia di "ménage à trois".  
Ma la storia non conta più.  
Allora parlano velocissimi, senza alcun tono,  
suoni incomprensibili.

Eppure indimenticabili: pace devastata (17  
del cuore; schioppette, schioppette  
della luce (da Dio?) che deve e l'efficienza  
parole, lasciando a metà discorso,  
pari, parole.

Senza disperate preghiere e insieme all  
accuse dell'uomo offeso, condannato a  
morte da un altro o da un'altra cosa  
al momento stesso della nascita; condanna  
che si rivela col tempo, quando si scopre  
il lenoc di morte in cui si sostiene  
la vita.

Cito Abel (109-120)

"Perché il tempo e i suoi effetti sono così importanti  
per Beckett? Credo a causa della sua nostalgia  
per l'eternità. Non possono essere almeno i  
fioriti dell'eternità, anziché semplici  
quelli del tempo?"

(Con B. estremo: realistico e religioso insieme)  
~~Il sublime è un istinto di quasi antifisico~~

Si capisce perché come B. possa arrivare  
all'eliminazione stessa della parola; nei due Actes  
seus paroles gli Altri indicati da semplici lettere  
alfabetiche si muovono in silenzio per apparizioni di effetti comuni  
che appaiono improvvisamente, come del tutto incomprensibili.



Dall'altra parte precipita la parola pura (13)  
e il suono: per la radio B. Smith & M.:  
Ceneri che vince il premio Nobel nel 1959  
e Tutti quelli che cadono, business della BBC  
nel 1957.

In quest'ultimo - una vecchia malata e stenta  
rappresenta la stazione per incontrare al marito,  
cieco, e riportarlo a casa.

Tutti qui - L'at. vera più o più acceduta  
prima e causata il ritardo del treno.  
Poi in là, o più in fondo, ancora, il  
solito protagonista: il tempo e la sua opera  
drammatica.

Di più l'odio per i bambini del vecchio  
cieco?

Di quest'opera non-letta la conclusione. (10)

Il signor Rooney stenta tornando a casa dalla  
stazione: lo rappresenta per un bambino che consegna  
al cieco un oggetto e dice la causa del ritardo.  
All'inizio di questa scena, grida di bambini:  
Sono i gemelli Lynch (non usi il nome)  
che danno la birra ai 2 vecchi.

(14)

Che posit. occupa B. nel panorama  
del teatro contemporaneo.

Utilità - degli schemi.

Princ. esaltata come proposta e superata. schemi  
che all'incirca posit. "leggi" scientifiche.

Trovare a verificare B. secondo alcuni di  
questi schemi, o formule:

- 1) Struot della Commedia, proposta <sup>di Paul Chiriac</sup> ~~conclusione~~
- 2) Teatro dell'assurdo, proposta da Martin Esslin;
- 3) Metateatro, " de Lionel Abel;
- 4) Teatro di divertimento e teatro sacro, che proprio io.

Cominciamo dal primo della Commedia:

Da una parte Jousser e Dürrenmatt, che vedono  
nella Commedia il modo di rappresentare il <sup>un</sup> ~~vero~~  
mondo, <sup>in specie,</sup> senza speranza.

Jousser: "Il comico, anche diretto nell'assurdo, contiene  
per me più disperato del tragico. Il comico è senza  
via di uscita";

Dürrenmatt: "La tragedia presuppone la colpa... una responsabi-  
lità... Nel nostro secolo non ci sono più né colpevoli  
né responsabili. Nessuno più-farci niente, né l'ha  
voluto".



Dell'altra parte Brecht che nella commedia vede (15)  
ottimisticamente una possibilità di scelta, e  
perciò di azione e di responsabilità per l'uomo:  
"Il teatro può cogliere i problemi di oggi, sol in  
questo senso i problemi della commedia. Fatti  
preziosi ... La commedia ammette soluzioni; le  
tragedie - nel caso che ancora si crede in generale  
alla sua possibilità - no. La commedia rende  
possibile, anzi necessario. Determina le distanze,  
e con ciò una chiara comprensione dei nessi",  
e ancora: "... una cosa è diventata chiara: il  
mondo di oggi può essere descritto agli uomini  
di oggi solo se viene descritto come un mondo  
irreformabile."

~~È evidente che Brecht sta con Jones, Sürrennatt, il primo Adamov; e che Brecht sta dell'altra parte.~~

"Ma l'opposizione fra la neo-avanguardia teatrale e Brecht non è estranea: entrambi derivano dal teatro borghese che offre un punto comune nella realtà fenomenica e nella mentalità critica. Da una parte il relativo come rinuncia all'assoluto, a Dio; dall'altra il " come relazione che consente libertà e responsabilità."

Ora in questa prospettiva è evidente che B. sta <sup>piuttosto</sup> con Jones, Sürrennatt e il primo Adamov; e che Brecht sta dell'altra parte.



Ma è anche vero che B. quella che (16)  
puffo si inserisce in questa prospettiva -  
che io stesso propo (Gold. e il T-ent).  
Perché in B. è di Dio che si tratta,  
e dirette. di Dio; ne importa se Dio non  
risponde.

A proposito di rapporti fra religione e letter  
d'inguardi e del mondo che Jones  
ril chiesa presbiteriana, Genet nel  
cattolica, B. protestante.  
Lascio stare you. che con Dio ha la sua  
a che fare; ma il rapporto fra Genet e  
B. <sup>deum. religiosi</sup> interessante, se si considera che protestant.  
rifinal ril a ricerca essenza religione.  
Ma non solo di quest.

Ril per Genet diventa una realtà sociale  
in un mondo che ha perso Dio - o valori assoluti.  
Si pensi a Le Belcon, bordell "palazzo di  
illusioni" - <sup>"Fatti"</sup> il mondo è bello e tutto gli uomini  
non sono che stori (Sh. citat de Abel): la realtà  
~~tra Dio e uomo~~ del mondo è in crisi;  
in diretti rapporti con l'autocoscienza  
del drammaturgo che non crede più nei valori  
irrevocabili della tragedia; ma proprio per questo la  
scena è più che mai il mondo, con i suoi costumi, pro:  
~~anche~~ in senso di costume teatrale.



In B. invece ciò che conta è Dio (17)  
e il rapporto fra Dio e l'uomo senza  
nessun intermediario e senza riti e costumi.

In Finale di partita sul profeta André  
Wohlf recitato in silenzio. Dio creato  
come M. di Volonte.

S. Caterina: "Mi sa, profeta, e costumi, e  
dissi: Marce! che - io volevo questa cosa...";  
"...fermando l'occhio nella divina notte",  
e dicendo: "Io voglio".

- Costumi; Io voglio. In Finale di F.  
Hann, il padrone, e diet. su ordine Hoff,  
il padre, e Clor, il servo, cercano di  
costringere Dio a rivelarsi come M. di Volonte.  
- Natural. non succede niente: "Zero molto",  
"Un bus nell'acqua", "Un corale".  
"Che corale! Non esiste", conclude Hann.

- Questa affermaz. alla lettera? B. no risposta.  
Le sue dimmenticate impernicka su domande e  
chi non risponde, anche perché - si vol.: anche  
perché - potrebbe benissimo non essere.  
- No dimenticare che chi interrompe <sup>no "d'obscure"</sup> no corale in  
regola e che <sup>lutto</sup> per quanto ha fatto, ~~il tutto~~ e <sup>perci-</sup> anche  
una peccatrice, per quanto ha fatto. (B)

- Per interpretare meglio. la scena della (18)  
preghiera in Finale d'op. suggerit ai miei  
allievi di risolvere lo sforzo della volontà  
nell'atto dell'impugnare per soddisfare bisogni  
fisici.

- Ma che Dio esista o no, e che ~~la~~ nostra  
fede non sia che parodi della fede, resta  
punto fermo: che Test. B. si svolge  
in articoli morti, quando mondo fenomenico  
alle spalle e, che ~~ci~~ ci sia o no, conta solo  
il noumenico.

- Con B., che più vi si rispetta la  
unità, classico anche da quest punto  
di vista: non ~~è~~ <sup>su</sup> apparente e - il suo discorso,  
ma sulla sostanza; e se rappresenta crisi,  
rappresenta essa diretta. crisi mondo noumenico,  
crisi della realtà. Il suo discorso non  
parte da qui (metateoria), ma si ferma  
qui -  
(Realista e sul piano insieme)



Ora B. come rappresentante del  
teatro dell'assurdo (Esslin) o del  
Metateatro (Abel).

(19)

Abel dura polemica contro la formula di Esslin,  
che si riferisce a una fase di Camus:  
"Questo ~~divorzio~~ tra l'uomo e la sua vita, fra  
l'attore e la scena, è proprio il senso  
dell'assurdo."

Abel ironizza  
"Un mondo che possa essere spiegato, sia pure con  
cellule rapinanti, è un mondo familiare, ma viceversa,  
in un universo subitaneamente spogliato di illusioni e  
di luci, l'uomo si sente un estraneo, e tale  
esilio è senza rimedio, perché pivot dei ricami  
di una fabrica perduta o della speranza di una  
terra promessa. Questo ~~divorzio~~ tra l'uomo e  
la sua vita, fra l'attore e la scena, è  
proprio il senso dell'assurdo."

(170-1)  
Abel ironizza: come meglio spiegato. D'altro  
che non spiegato? E se queste illusioni perdute  
identificate con una parola sola - Dio -, come  
rampanti delle epoche quando «naturale» credere  
in Dio?

Falsità piccolo borghese - Fascismo - Nazismo.

Ma parole, si sa, presto -

Lo è metafora del senso della realtà <sup>(metafora)</sup>,  
dell'accordo classico - o realistico - su  
comuni ideali (parole) e comune modo di vedere le cose (procedi).

Ora se lo è in quel modo, T. dell'essendo  
quasi si avvicina di F. & Metalese, la formula  
di Abel.

Non per nulla Abel parla, a proposito degli scrittori  
di melodrammi e. in particolare di Genet,  
di nostalgia della tragedia; una nostalgia -

" " " non è = a "  
della patria perduta o terra promessa, della  
nostalgia della realtà, della

" di Dio?

Ora che posit. B. in questa prospettiva?  
Per Abel la formula di T. dell'essendo v. bene  
solo per Truere.

Giust: " assoluta - rapporti sociali.  
Ma B., ancora, " assoluta: essendite  
della vita che si conclude con la morte.  
Discorso storico (o storia, ma in modo  
indiretto): no di un particolare momento,  
ma di una condit. eterna dell'uomo:

ancora posit. religiosa che qui si avvicina di  
realistica <sup>e classica</sup>, in quanto non volge il suo discorso fu  
le apparenze, ma affronta l'ultima definitiva realtà.



7. dell' mondo e' antipon,

Ma la formula metabola per B.,  
 ancora più difficile. Questa formula è  
 adatta perfino a Genet; ma a B.?  
 Per Abel B. non realista perché non è  
 l'at. nell'cutepall. Ora quest'è vero.  
 Ma Abel non nota che le azioni succedono  
 nell'cutepall ~~con~~ perché contano infinite  
 meno dell'unica vera azione: quella  
 del tempo, quest'è più violento di vite  
 ordinarie. - Abel stesso definisce tempo  
 con - parola importante: ordinario -  
 Le altre at., quelle dell'cutepall,  
 sono contingenti: una volta che se ne  
 abbia consapevolezza, appartengono proprio  
 al metabolo; agli uomini che episcan  
 come registi e attori nel gran teatro del  
 mondo. Con B. la commedia è finita:  
 è rivoltata l'ora della Verità; e poi  
 conta se quest'ora è una profecia:  
 è l'unica reale, l'ora assoluta, il  
 momento di Dio, del noumenon. -  
 Anche da quest punto di vista B. ci induce  
 riposta a considerarlo come autore  
 realistico o classico (che, in quest senso,  
 è lo stesso). - Le parti: dell'eccezionale, eroico, all'imitazione  
 e ordinario: del romantismo  
 al classico.



Resta l'ultima prospettiva.  
Teatro di divertimento o teatro sacro? (22)

Nel 1° : <sup>Teatro della Comedia</sup> Jon, Dürrenmatt, Brecht;

Nel 2° : Artaud.

1°) divertimento & anche nel senso di divergere,  
di distacco, di commedia, di critica - Occident.  
<sup>Teatro come rappresentat., come ri-presentat.</sup>

2°) teatro come atto di vita, partecipat. religiosa.  
Oriente.

Per B. sarebbe dovrebbe essere l'astensione facile;  
se più meno, con riserve, nel gruppo di  
Jon e Dürrenmatt, tutt'al più dovrebbe  
trovarsi in un gruppo allargato che comprenda  
addirittura Brecht, cioè l'opposizione dei  
primi nella comune affermata. Del primato  
della Com.

Tuttavia proprio per i caratteri che messo in  
luce in B. - realismo, oggetto religioso -  
è utile proporre anche con Artaud.

Alcun vi si come B. possa arrivare al  
silenzio degli Atti senza parole; ma  
in B. il primato spetta sempre alla parola,  
anche se è una parola che si distacca.  
Il corpo per B. è un reliqua della parola.



Spiegel. in dicke hegelian: the corp (23)

come alienat. dell'idea  
Per Brecht (Dürrenmatt, Don Chisciotte; Brecht Seneca/Panico) corp <sup>reali-materialista, demitistica</sup> <sup>falsi ideali e falso "conoscimento" di "nature" <sub>tragedia.</sub></sup>  
Per Artaud il corp è la sede vera del  
dio, è ~~il~~ <sup>il</sup> ~~essence~~ <sup>essence</sup> religiosa, è ~~affermat.~~ <sup>affermat.</sup> e  
non negat.

Stato del corp naturale ~~discom~~ <sup>in</sup>  
palcoscenico, il luogo dove il ~~corp~~ <sup>corpo</sup>

dell'attore epico - <sup>e delle suo-azioni.</sup>  
Punt in comune <sup>Brecht, Dürrenmatt,</sup> T. d'Arguandi, di Brecht,  
di Artaud quest: crisi della ~~consuetudine~~ <sup>consuetudine</sup>  
del palcoscenico.

Nel dramma classico ~~not~~ <sup>not</sup> nel Rinascimento.  
il palcoscenico è ~~consuetudine~~ <sup>consuetudine</sup>. accettat  
come un luogo reale dove si svolge, in  
forma assoluta, senza alcun rapporto o  
appart. esterno, l'azione (Brecht).

Nel dramma moderno il palcoscenico  
perde questa sua realtà.

Si pensi ai 6 personaggi in cerca d'autore,  
alla polemica fra ~~gli attori~~ <sup>gli attori</sup> il ~~gli attori~~ <sup>gli attori</sup>  
e il padre. Il palcoscenico non è più  
assoluto, è confrontat con la realtà.

A quest punto varie soluz.

1) Pelcorrenio accettato come luogo di  
azione teatrale. Non si cerca più di  
~~representare~~ ~~il~~ ~~non~~ illudere. Trucco è  
evidente, anzi sottolineat.  
Da una parte Brecht. Effetti stranicament.  
Si deve mostrare chiaro. Di recitare, proprio  
per non essere mistificati nella realtà-teatrale  
e per chi discorre rimandati fuori del text,  
ai corpi reali e alla politica.  
Dall'altra parte, <sup>proprio un nome,</sup> Genet, dove pelcorrenio  
teatrale simbolo addirittura del gran text  
del mondo.

2:) Pelcorrenio come luogo concreto dove  
si svolge l'at., la festa sacra.

Artand. Living -

Rit religioso od estrema forma di naturalism.

Ma che poi? Brecht.

Ancora una volta difficile inserirla in  
un schema.



B. forse sul autore ~~most~~ contemp. (25  
per cui polcorrenza ancora tradizionale.  
inteso in modo classico.

Per ~~moderata~~ proprio perché parola ancora  
veloce ~~nessa~~ religiosa, polcorrenza deve  
apparire come luogo reale. Sarebbe errato  
metterla in rilievo, ~~concretamente~~ da una parte la  
convenzione letterale, dall'altra parte vedere  
come un luogo concreto, come ad es. il  
luogo dove si svolge la messa.

Se ci rappresenta una stanza, B. vuole  
che noi crediamo alla realtà di questa  
stanza. Il suo discorso perciò è  
~~letterario~~ un discorso di fatto assoluto;  
ancora una volta il discorso di un  
classico.

Resta da spiegare altius. No naturale. in  
puro senso cronologico ~~letterario~~, ma anche  
in linea di diritto, in senso teologico: l'ultima  
modo d'essere un classico, infatti, è quello di  
mutare radicalmente il segno positivo in negativo.  
Beckett ha fatto questa opera. e ha chiuso il discorso.

5 Nov. 69



Ulrich & Samuel

Beckett

William Harris

(conference Univ. Spd.

5 Nov. '69)

LeAnn Abbott, Conylin

Apr. 90

Phillip: Abel, Melatech Britz. 1965

Stoudi: Texie del prama ~~medem~~ ,

Ein. 1962

Mom, Brecht, Akend + le Mergendie  
Fochali, Morris's 1979



11  
LA FORTUNA E LA MODA (~~LA MORTE~~)  
NEL TEATRO VENETO DEL SECONDO  
RINASCIMENTO

LA FORTUNA, LA MODA, LA MORTE  
NEL TEATRO VENETO DELLA  
CRISI RINASCIMENTALE



# La Fortuna, la Moda, la Morte nel Teatro Veneto del secondo Rinascimento. (1)

Questa mia comunicazione - come del resto Tutti  
i miei scritti - nasce dall'incontro di due  
esperienze: lo studio e il fare; <sup>in questo caso</sup>  
il fare è ~~il concreto lavoro di due mesi in cui~~ <sup>il concreto lavoro di due mesi in cui</sup> ~~due repliche~~ <sup>due repliche</sup>: della  
ZINGANA di Gigio Artemio Giucarli, <sup>più che commedia o prosa e tragedia</sup> in  
la- della VENIEXIANA; testi rispettivamente  
del secondo e del primo Rinascimento  
veneziano.

I miei contributi si situano <sup>in tal modo</sup> ~~con~~ in una  
zona intermedia fra una conoscenza, per così  
dire, oggettiva, e la mia storia privata, fra  
il rapito e la confessione, tra la rappresentazione  
e la rielaborazione fantastica: una filologia  
sofisticata, che non pretende il titolo di scientifica  
ammesso che quel titolo possa essere conciliabile  
con la verità impermeabile della poesia, una  
che tuttavia potrebbe forse contribuire a un  
qualche approfondimento o allargamento della  
conoscenza, visto che la pura filologia corre  
il rischio dell'immobilità ripetitiva e che  
gli errori di un artista possono anche dare  
il via a necessarie ristemazioni accademiche.



Il primo Rinascimento ha creato il modello (2) del "Dramma moderno", un modell scientifico che non dipende più da realtà esterne al testo, metafisiche o addirittura sacre, di cui il testo si limita a dare notizie, come nelle Sacre Rappresentazioni medioevali. Senonché proprio per il ~~carattere~~ <sup>carattere</sup> scientifico, matematico e platonico, del modello ~~il~~ modell scientifico - perché un modello sperimentale sostituisca il modello ~~matematico~~ <sup>platonico</sup>, e la fisica prenda il posto della matematica, bisogna attendere Goldoni e Diderot - il modello <sup>teatrale</sup> del Rinascimento nasce in crisi col suo contenuto, che non può essere altro che l'« universo del politico » in cui si esprime la « storicità della creatura » (M. Cacciani, Intensitabili utopie, in M. Von Hofmannsthal, La Torre, Milano, Adelphi, 1978, p. 193) - In altre parole, quest modello non può essere realistico se non per accidente e limitandosi alla cronaca univoca: "La commedia, per non essere ellena altro che un specchio di costumi della vita privata e civile sotto una immagine di verità, non ha d'altro che di cose che ha il giorno accappiano al viver nostro," (G. B. Gelli, La sporta, Prolog et Argumento).

Al posto della favola di Dio, il <sup>modell</sup> teatrale del Rinascimento non può escalfiere la favola dell'uomo, ma soltanto una favola inventata dell'uomo: origine di un teatro estetico,







Non a caso il Machiavelli è corretto, (4)  
Stato coll., ad eccezione, <sup>quasi</sup> magari svillaneggiando,  
il modello teatrale dell'assassinato, e la  
storia del primo Rinascimento può essere  
rappresentata dal confronto dialettico del poeta  
comico <sup>con questo</sup> ~~collo~~ modello, che al limite può  
essere, non dimenticat, ma negato: per restare  
nel Veneto, il Rusconi sostituisce all'unità  
di azione della commedia repolese, l'unità  
di non-azione della non-storia del contadino,  
confinando l'azione nell'<sup>nel fantastico,</sup> ~~immaginativa~~, una  
"possibile commedia [che] è una vendetta sempre  
rimessa al futuro" (M. Barotti, tre saggi sul teatro  
Rusconi Achim Goldoni, Vicenza, Neri Pozza  
Editore, 1964, p. 65); <sup>e a questa commedia del "Dagiam" ~~risponde~~</sup>

la Venizianità - la commedia di Venesia, <sup>la città</sup> ~~di~~  
<sup>dell'ristorazione mercantile:</sup> ~~scelgono~~ il libero "esperimentare" e il numero  
aperto, il due, <sup>amorosa</sup> una duplice vicenda senza  
conclusione - "A dol e dol vemo leventure  
uie" (V, 3) - <sup>l'unanimo entore</sup> e <sup>la libertà</sup> le prerogative dei  
valori, ~~idealistici~~ non imponendo ~~al~~ l'ordine  
~~sofferto~~ <sup>sofferto</sup> ~~io~~ <sup>sofferto</sup> e idealistico del protagonista,  
della <sup>volontà</sup> ~~volontà~~ <sup>per cui</sup> ~~si~~ <sup>si</sup> ~~deduce~~ <sup>deduce</sup> la vicenda,  
e dell'~~autore~~, <sup>ma</sup> lasciandosi guidare dagli  
intuimenti osservati e registrati con <sup>curiosità</sup> ~~mentale~~  
scientifico sperimentale.

Ma il Secondo Rinascimento non è più caratterizzato  
dal rapporto dialettico delle forme e del tema,  
rapporto vitale <sup>risoluto</sup> ~~sciolto~~ <sup>si</sup> dalla ~~me~~ stessa  
crisi.



~~Il Secondo Rinascimento non è più  
caratterizzato dal confronto col Modell,  
con la virtù della scienza, ma piuttosto~~

~~dell' eversione dal modell: <sup>passa</sup> si ~~passa~~ perciò  
dal primato dell'elemento formale al primato dell'elemento tematico:  
~~appare per mantenere il linguaggio del Machiavelli,  
dal regno della Virtù al regno della Fortuna.~~~~

<sup>ora,</sup> perché il modell ~~si realizza~~ <sup>si realizza</sup> mantiene il suo  
primato, ed anzi si realizza senza contraddizioni;  
l'ingua allora che i contenuti ~~passano~~ tendono  
a perdere ogni connotazione realistica, per diventare  
pura materia tecnica: è il momento della  
Commedia dell'Arte, la commedia del mestiere,  
che nelle sue variegate apparenze festose,  
conchiude il cammino aperto dall'Ariosto,  
con la <sup>conoscenza</sup> ~~relativizzazione~~ <sup>del limite</sup> della scienza umana,  
fino a ridurre questa scienza <sup>all'</sup> indifferenza per le  
~~alle~~ <sup>alle</sup> conoscenze, pura tecnica specializzata  
<sup>del</sup> ~~entro~~ <sup>entro</sup> i limiti del teatro.

Dall'altra parte si <sup>nutritore</sup> ~~stappa~~ <sup>si stappa</sup> al confronto col modell,  
con la virtù della scienza, ~~si stappa~~ <sup>anzi</sup> ~~si stappa~~ <sup>anzi</sup> al  
~~problema~~ ~~con~~ l' eversione dal modell: <sup>passando</sup> ~~si~~ <sup>perciò</sup>  
dal primato dell'elemento formale al primato  
dell'elemento tematico, <sup>d'amore; insieme e insieme,</sup> ~~insieme~~ <sup>insieme</sup> e insieme,  
Machiavelli, <sup>si passa si esce</sup> ~~dal~~ <sup>si</sup> ~~regno~~ <sup>si</sup> ~~della~~ <sup>si</sup> ~~Virtù~~ <sup>si</sup> ~~al~~ <sup>si</sup> ~~regno~~ <sup>si</sup> ~~della~~ <sup>si</sup> ~~Fortuna~~ <sup>si</sup> ~~che~~ <sup>si</sup> ~~può~~ <sup>si</sup> ~~essere~~ <sup>si</sup> ~~due~~ <sup>si</sup> ~~diversi~~ <sup>si</sup>  
valori: questa vacanza politica può essere  
risolta in due diversi valori: uno interno,



I mondo metafisico e <sup>la vide es memo - i</sup> religioso, l'altro (6) esterno, il mondo romantico: "la Trama è in intrigha, ch'io non la so intendere" (F. S. Ambro, Il furto, IV, 12). ~~È questo, teatrale e romantico~~

Epiche - la "perspective" del modell non sopporta troppe complicazioni, la ~~commedia~~ <sup>commedia</sup> in un certo senso si raddoppia: da una parte le scene rappresentate - ~~è~~ il dramma - ; dall'altra il racconto dei monologhi e dei falsi dialoghi: il romanzo <sup>che, in forme epiche, è una specie di</sup> teatro spagnolo, il modello epico <sup>del testo originale</sup>: "due eccessi dai quali il ~~romanzo~~ <sup>romanzo</sup> ~~si~~ <sup>si</sup> ~~tiene~~ <sup>tiene</sup> lontano".

La commedia ritorna così all'"ordine antico" dei "figlioli perduti, figliuole ritrovate" e essa non "si governa alla moderna", neppure nei limiti modesti del gusto cui si riferisce il Celso (Il saltarone, Interlo). È questo modo, teatrale e romantico, in cui si manifesta la crisi del Rinascimento nel teatro italiano, con la duplice spinta dell'isolazionismo e della <sup>la rinuncia all'alto</sup> ~~debole~~ critica sociale e politica, ~~avvertibile~~ e il ripiegamento sul privato, nell'esperienza esistenziale, non hanno la forza di spingere il discorso ~~dalla~~ dalla realtà politica alla verità metafisica, con la creazione di un conseguente modell: ~~formale~~ formale: usato come scienza formale, il testo italiano ~~del~~ ~~produce~~ ~~essenzialmente~~ ~~non~~ ~~un~~ ~~modo~~ ~~di~~ tecnica per gli stori e gli scenografi: il disimpegno e l'elusione che si manifestano nelle complicazioni della favola dell'amore hanno il loro corrispondente nel ~~meraviglioso~~ ~~della~~ ~~scena~~ ~~nella~~ ~~forma~~ ~~meccanica~~ ~~del~~ ~~testo~~ ~~barocco~~ - "è del poeta il fin la meraviglia" - che, a ben guardare, non è un nuovo modell,



una <sup>piuttosto</sup> e la complicazione della scena prospettica. (7)

[Giovanni Soccò, che curò la scenografia e  
i costumi, ed io, decidemmo con, per la <sup>messa in scena</sup>  
Einsena] di non cercare una scena consonante  
col testo per affinità, ma per estraneità: ~~ci~~  
~~avrebbe avuto~~ La ~~piatta~~ ~~rinascimentale~~ <sup>ricuperata</sup> ~~avrebbe~~  
~~tutta la sua originale portata di progetto e non di fabbrica~~ <sup>una scena off</sup> ~~avrebbe~~  
Dovut, non ambientare, ma ospitare le vicende  
che ~~non vi avrebbero dovuto lasciare traccia~~  
<sup>vi sarebbero trascorse senza</sup> ~~ricuperata~~ in tutta la sua originale portata di ~~progetto~~ e non di ~~fabbrica~~,  
La ~~piatta~~ ~~rinascimentale~~, fu ridotta alle sue  
essenze: quattro obelischi <sup>per regnarci</sup> ~~che avrebbero segnato~~  
le linee prospettiche non ancora riempite dagli  
edifici della "scena comica"; ~~mentre il~~ <sup>mentre</sup> ~~era~~ la  
perfezione del <sup>modello in cielo</sup> ~~cerchio~~ <sup>saliva</sup> era rappresentata dalla  
sfera celeste che ~~all'inizio~~ <sup>all'inizio</sup> dello spettacolo,  
~~solite in cielo~~, lasciando sulla terra il  
riflesso del cerchio latirintico. \* Queste <sup>scientifiche</sup> ~~essenziali~~  
suggerite incidentalmente anche dalla scarsità dei  
metri economici, che quando non è eccessiva  
è spenta buona consigliera degli artisti, avrebbe  
d'altrove ~~annul~~ <sup>coltura</sup> ~~effetti~~ magica proprio per l'immu-  
tabilità delle <sup>panoppe</sup> ~~presenze~~ ospitate: l'immagine  
dell'Emmoprodil, il cimitero, il trionfo della  
Morte, il <sup>trionfo della Morte</sup> ~~cimitero~~, il principe, la casa della  
zuffiana e le intime abluzioni di una figlia,  
la danza nuziale. E la magia di queste ~~estranee~~  
presenze avrebbe <sup>a sua volta</sup> ~~ricuperato~~ la suggestione magica  
dei ~~simboli~~ dei simboli usati per la definizione  
scientifica dello spazio: gli obelischi e la sfera  
celeste e il latirinto; ~~ricupero~~ <sup>ricupero</sup> anche ~~criticamente~~  
storico in cui la scienza sfuma nella magia.



Il duplice processo di ultimazione e perfezionamento  
 dello spazio scenico <sup>non</sup> corrisponde nella  
 duplice favola della Zingara: la <sup>solita</sup> favola  
 dell'amore dei giovani <sup>che scende da noi</sup> della beffa ai vecchi  
 l'imbroglione e la beffa <sup>a</sup> duno de vecchi  
 e la favola della Zingara che torna pentita  
<sup>torna improvvisa</sup> ~~come Deus ex machina~~  
 a restituire il figlio ai genitori, il  
 figlio rapito in culla, Deus ex machina che  
 complica in modo di complicate vicende di reami  
 di persone e di reo che presta <sup>Dea</sup> Deus ex machina  
<sup>provoca</sup> ~~complica~~ e risolve felicemente.

La <sup>favola</sup> ~~soluzione~~ della storia ~~nuova~~ sul palcoscenico  
 - l'amore di Messer Cassandro, <sup>giovane,</sup> per la figlia di  
 Acario, Angelica; e gli amori di messer Acario,  
 vecchio, per Stella, figlia di Apote raffiana,  
 e di Madonna Barberina, moglie di Acario, per  
 Messer Cassandro - , non <sup>sempre sempre</sup> ~~ha~~ <sup>la sua soluzione</sup> ~~la sua soluzione~~  
 come nel testo del primo Rinascimento, ~~come~~  
 nella tradizionale virtù dei servi e dei ufficiali  
~~una~~ - si pensi alla Mandragola - , <sup>ma in</sup>  
<sup>un</sup> ~~romanzo~~ <sup>che si svolge tutto nel racconto</sup>  
~~una storia~~ <sup>che piove dal cielo</sup> ~~e che emblematicamente~~

sembra esautorare fuori del palcoscenico, nel  
 racconto della Zingara, e che sembra emblematicamente  
 esautorare i personaggi dell'azione drammatica.  
 ] In Italia questa ~~degradazione~~ perdita della  
 corona da parte dell'uomo signore e misura  
 dell'universo non giunge al grande testo barocco,  
 immagine speculare del Gran Testa del Mondo  
 dove gli uomini-attori recitano all'improvviso sul  
conoscimento fornito da Dio, poeta e spettatore; ma  
 questa tendenza si ritorna all'interno del



rapporto tra l'elemento formale, progressivo  
e scientifico, e l'elemento tematico dell'emozione (9)  
intrinsecamente repressivo in parenti rimandi  
alla natura come dato immutabile: l'emozione,  
contenuto neutro, esterno alla volontà dell'uomo,  
degrada il protagonista, che dovrebbe essere il  
«principe» della vicenda, o «vulgo», sottoposto  
alle leggi che ne condizionano i movimenti:  
la «roba» e, nel nostro caso, appunto le «donne»  
(Il Principe, XVII). Ancora: l'emozione come  
attività squisitamente antieconomica, spelta  
di diritti e rigori - immemorati. Vari e  
ne possono trovare solo fra i vecchi, i giuristi  
conoscitori, fiutelli dell'emozione -; ma proprio  
perché è disinteressato, l'emozione ripugna  
dalle attività pratiche; e così, mentre i  
principi della politica «dovrebbero fuggire, quasi  
paura, e stare a discrezione di altri» (XII),  
i principi della parola, gli «immemorati»,  
abdicano in favore di altri, a loro sottoposti  
socialmente e, perciò, ignobili: servi,  
parassiti, sufficienti... A questo punto la  
vicenda, che dovrebbe essere manifestazione della  
volontà dell'uomo, si svuota, e l'analisi critica  
che dovrebbe accompagnarsi al modello scientifico  
della struttura, diventa soltanto occasionale  
legata a fatti secondari e a personaggi secondari  
e dunque, anche dal punto di vista teatrale,  
«vulgo». Si verifica, insomma, la sconfitta  
della «virtù» dell'uomo, rappresentata e  
ricordata solo dalla immobile perfezione della  
scena.



È vero che una virtù è propria anche dei pietosi. (10)  
naturali protospiriti nell'animo: la virtù della  
loro parte vitale, strettamente collegata a quella  
forma di realismo indiretto della Commedia del  
Rinascimento, che a non (...) riprodurre con di vit-  
probidiana, (...) ma (...) espone le esigenze ed. istich  
di una società cittadina e cortigiana" (N. Bosselli,  
Commedie del Cinquecento, ~~introduttiva~~ Milano,  
Feltrinelli, 1962, introduzione, T. I, p. XVII); ma  
la virtù dei governi è un dato esclusivamente  
fisico e anepifisico, un regno del Tempo che  
appartiene alla "Fortuna"; e infatti, potenti  
nell'animo, i governi sono impotenti a mettere  
in opera le loro doti: eccitati dalla stessa  
parte del desiderio, si affidano, ~~ad altri~~, non a  
confidenti - interfecti, come gli eroi tragici,  
ma a confidenti - stori, che episcopi per loro  
e si guardi, dunque, spetta la virtù; una  
virtù deprecata in quanto ~~data~~ esercitata per  
altri e destinata ad accontentarsi delle briciole  
- le briciole del cibo materialistico che cadono dal  
fianchetto metafisico dell'animo - : una virtù  
che si riduce all'ufficio del mestiere zuffino:  
« Af menere in la fondola, e si f' porterò sin  
a la camera. Volte più mo? », come dice  
nel suo volgare bergamasco, il peccatino della  
Veneziana -

Ma i governi sono incapaci di movimento  
non solo per la cecità dell'animo, ma ~~proprio~~ <sup>anche</sup>  
per la loro stessa condizione di governi: il  
discorso si sposta così dal piano dei commerci umani  
al piano metafisico. Perché i governi non sono  
propriamente individuali come uomini in un par-  
ticolare momento della vita, ma esclusivamente  
come governi, ne deriva che sono fuori del



tempo, esclusi da ogni storia, inchiodati alla (11)  
loro età: un giovine che non è più giovine,  
è nulla, cioè, senza passaggi intermedi,  
vecchio. Significativamente, nella Sonnetta  
di Giambattista Della Porta, i personaggi, a parte  
i servi e le maschere, sono caratterizzati, nell'  
età della loro età, incasellati dall'etichetta:  
"giovine, giovine, giovine, vecchio, vecchio,  
mio figlio [ident giovine], vecchia, giovine,  
vecchio". Con l'amore dei giovani non è  
slancio verso gli altri, il loro desiderio - cui si  
riduce l'amore - si rivolge alla stessa giovine-  
tutela: forse è un amore alla specchio,  
narcisismo, omnisessualità, ermafroditismo: gli  
scambi di persona, i travestimenti, gli equivoci su  
servi, ~~in~~ in ~~rapporti~~ rapporti omnesessuali  
e di incesti - queste traslate esperienze di  
amor mi - , sono qualcosa di più di ~~una~~ una che  
~~una~~ una ~~complicazione~~ complicazione di intreccio teatrale, sono  
anche espressioni del significat metafisico ~~metafisico~~ di  
queste vicende d'amore ~~che~~ che ~~apparentemente~~ apparentemente carnali  
perché la carne ~~è~~ è ~~l'essenza~~ l'essenza qui si riduce più  
a ~~una~~ una ~~essenza~~ essenza e prova della giovinezza, ~~e~~ e  
~~è~~ è ~~esclusa~~ esclusa ogni ~~complicazione~~ complicazione ~~coruttibilità~~,  
incorruttibile sfera celeste da cui i giovani  
contemplano le loro ripetitive vicende: e infatti  
la loro parola non si fa mai azione, ma è sol-  
damente lirica: « Veramente i spassi amorosi  
sono i più dolci che fioriscono ne' giardini della  
gioventù, meriti della primavera degli anni »  
(G. B. Della Porta, La pulchra, II, 8).



Non ~~costa~~ <sup>si ha</sup> un testo d'azione la voce della (12)  
prevedibile ~~sempre~~ <sup>sempre</sup> ~~quale~~ <sup>pic</sup> ~~scritte~~ <sup>si</sup>, ~~ma~~ <sup>si</sup> ~~una~~  
~~testo~~ ~~l'immagine~~ ~~non~~ ~~esprimere~~ ~~metafisica~~, ~~della~~  
~~di~~ ~~una~~ ~~vicenda~~ ~~che~~ ~~riporta~~ ~~la~~ ~~nostra~~ ~~che~~ ~~si~~ ~~ricorda~~  
~~sempre~~ ~~allo~~ ~~stesso~~ ~~disegno~~ ~~le~~ ~~nostre~~ ~~figurando~~ ~~una~~  
inesistente suspense, ma di ~~essa~~ <sup>representate</sup> esplicitamente  
il simbolo di questa vicenda, che ~~non~~ ~~l'impone~~ ~~di~~  
una irripetibile esperienza esistenziale <sup>si</sup> ~~ricorda~~  
~~non~~ <sup>fa</sup> <sup>invece</sup> <sup>sempre</sup> <sup>presupponibile</sup> <sup>ci</sup> <sup>ricorda</sup>  
di ~~immagine~~ che sta esattamente all'opposto del  
testo d'azione, ~~del~~ ~~processo~~ ~~del~~ ~~politico~~ ~~e~~ ~~del~~  
processo giudiziario?

Io ho spento ~~così~~ e ho chiuso, il mio spettacolo  
della Figura, con l'immagine dell'Ermafrodito  
che all'inizio entra in scena <sup>nel</sup> ~~sullo~~ ~~sfondo~~ ~~della~~  
geometrica pietra, <sup>in</sup> <sup>un</sup> <sup>carro</sup> ~~lirato~~ ~~da~~ ~~piccoli~~ ~~e~~ ~~piccoli~~;  
e alla fine ripercorre in senso opposto lo stesso cammino  
sul <sup>come</sup> finché della Morte con la falce. In mezzo,  
ha un momento e l'altro, ~~la~~ ~~vicina~~ ~~favola~~ ~~con~~  
~~dei~~ ~~piccoli~~ ~~viverano~~ ~~un~~ ~~tempo~~ ~~illusorio~~ ~~della~~  
loro favole d'errore <sup>della</sup> <sup>loro</sup> <sup>volontà</sup> <sup>di</sup> <sup>potenza</sup>,  
della loro virtù <sup>che</sup> <sup>sono</sup> <sup>pietrate</sup> <sup>della</sup> <sup>Fortuna</sup>;  
piccolinetta ci riconduceva ~~alla~~ ~~Morte~~, ~~che~~  
pietra - ha un'immagine e l'altro dell'Ermafrodito  
non c'è "tempo" <sup>per</sup> <sup>vicine</sup> ~~l'immagine~~ ~~e~~ ~~sempre~~ ~~eguali~~,  
non può diventare altro da sé - ; mentre la pietra,  
disegnata <sup>della</sup> <sup>virtù</sup> <sup>della</sup> <sup>scienza</sup>, ~~nel~~ ~~rapporto~~  
~~con~~ ~~la~~ ~~Morte~~, ~~quella~~ ~~immagine~~, <sup>si</sup> <sup>rivelava</sup> ~~la~~ ~~sua~~  
volta consonante con quelle immagini, una buona  
di linee che non avrebbero mai potuto incarnarsi;  
~~vedere~~ ~~se~~ ~~non~~ ~~occurrendo~~ ~~una~~  
~~best~~ ~~non~~ ~~alla~~ ~~diverse~~ ~~morte~~ ~~della~~ ~~corruzione~~.











Apprensivi del spech. i giovani; relegati (15)  
in negotia subordinati gli uomini maturi, più  
che per età, per condizioni sociali (servi e clientes),  
il primat poetico passa ai vecchi, i soli che si  
trovano in una situazione drammatica e specificamente  
comica, lacertati come sono dalla contraddizione  
fra il rigido, irrinunciabile del passato - della vita -  
e la miseria del presente: l'impotenza amorosa,  
anti-camerata della morte. Sopra la nocturnità, nel  
testo del rinascimento,  
del tema dell'emozione, che dovrebbe avere espressione  
di passione e vita, conduce alla meditazione sul  
tempo - "col tempo" - che si manifesta con la  
forza delle corruzione. Se i giovani sono fuori  
del tempo, i vecchi il loro tempo lo hanno più  
vissuto - "ci miei tempi..." - e dal tempo sono  
ormai distrutti. Il testo torna così alla metafisica,  
ma non si tratta più della scelta della vera vita,  
come della civitas dei, come nel testo medievale,  
e nel testo sacro spagnolo del secolo d'oro,  
ma di una imposizione, di un residuo, di ciò che  
resta all'uomo dopo la sconfitta della sua virtù,  
che può esercitarsi solo nella nocturnità umana, nella  
scienza, tecnica e politica, una volta cacciate  
al di là dell'orizzonte, religione, rivelazione,  
miracoli.  
Dio come nocturnità è la Vita, Dio come residuo è  
la Morte: il vero antagonista del vecchio, il suo  
rivale non il suo rivale in amore, non è il giovane,  
ma la gioventù: prima che delle diverse e  
concorrenti virtù dei giovani e dei loro ufficiali,  
il vecchio è già stato beffato da Dio, del tempo  
corrotto, della sua stessa condizione di vecchio:



gi tretta di una sconfitta metafisica, e il test (16  
di senta, dopo la sua rinuncia al realismo e  
in un tempo di recessione politica, rappresentazione,  
immagine, figura del Triompf della Morte: triumph  
della morte operante nella miseria dei vecchi;  
e della morte come inimitabile apparenza di vita nella  
bellezza dei giovani. L'incorruttibilità <sup>dell'immagine di</sup> ~~dei~~ giovani  
e la corruzione della carne dei vecchi sono i due  
limiti <sup>funerari</sup> della nostra conoscenza, del nostro teatro  
che non sia teatro politico. Appena nel mondo  
"sotto il tempo" si introduce un movimento -  
sentita cui non può esserci vite - subito appare il  
Futuro nelle vesti della Morte: « la metafora certezza  
de la creatura humana, el motor pugno e la metafora  
caution si e el terro, el spavento, la paura, l'angoscia  
e la terribilitate de madonna morte », il festino dell  
Tomba dove ricino destinati a « diventare fritole de  
le notte d' i vermi » <sup>(Calmo)</sup>; e l'impotenza senile, fonte  
di riso oscuro per il contrasto tra desiderio e forza  
per soddisfare, assume a ~~significat~~ a ~~significal~~  
metafisica, diventa veramente « el motor pugno e  
la metafora caution » della morte, di cui Dio vuol  
perci sentire il sapere mentre <sup>siamo ancora in vita.</sup> ~~ancora viviamo~~

[ Per dar rilievo a questo Triompf della Morte  
ho portato in scena un episodio che nel testo  
è raccontato, evidentemente perché non poteva  
essere compreso dalla diretta risuscitamento:  
l'incontro nel Cimitero dei due vecchi beffati -  
~~che~~ marito e moglie - che <sup>avevano</sup> inseguito  
i loro sogni d'amore con l'inafferrabile  
gioventù, ed ora si ritrovano faccia a faccia,



specchiandosi l'uno nell'altro come  
~~terrore~~ ~~terrore~~ ~~terrore~~ pentasmi. (17)  
 Usando le modelle velate di nero come  
 figure piangenti eccent. ept. obeliscate  
 E <sup>in</sup> <sup>allora</sup> <sup>gli</sup> <sup>etterni</sup> ~~questa~~ ~~scena~~ ~~obscuro~~ ~~superf.~~ - poiché ~~non~~ ~~era~~  
 è capace di questi doni - <sup>una</sup> <sup>specie</sup> <sup>di</sup> <sup>natura</sup> <sup>fantasma</sup> delle  
 Dieta profetica: non occorre nient'altro <sup>per creare il cinema</sup>  
 con l'ait della luce e usando le modelle velate di  
 nero come figure piangenti eccent. ept. obeliscate, questi  
 simboli geometrici si rivelarono come simboli funebri:  
 una specie di conferma trovata alla primitiva  
 originaria ispirazione.

E qui devo <sup>si</sup> <sup>vedere</sup> l'opera di riduzione del testo,  
 che <sup>è</sup> <sup>stata</sup> <sup>una</sup> <sup>vera</sup> <sup>missione</sup> <sup>per</sup> <sup>me</sup> <sup>come</sup> <sup>regista</sup>,  
 che non è stata <sup>semplice</sup> <sup>profondamente</sup> nella  
 sovrabbondanza delle dimensioni. Tutta la mia refer-  
 renza da una battuta che si riferisce ad un episodio  
 insignificante del testo e che Sara Momo <sup>aveva</sup> <sup>scritto</sup>  
<sup>prezioso</sup> <sup>dato</sup> <sup>estraneità</sup> mettendola a conclusione del  
<sup>suo</sup> <sup>capitolo</sup>.  
 Dice Fioretto, un servitell sventato: "Oh  
 dio, m'ho rodat ora ciò che il mio padrone mi  
 ha mandato a fare, o hist me. Mal abbia la palla  
 che n'è stata capione. Ma che, però non erimo  
 e me ne andero a casa con la beretta in mano,  
 facendo un bel inchino alla signora, e diso:  
 non c'è, Signore. Ma se mi ~~si~~ <sup>rispondesse</sup>: chi?  
 diso: quel che Tu vuoi non c'è, Signore".

[Era evidente che, messa a conclusione, questa  
 battuta, <sup>in</sup> <sup>compagnia</sup> <sup>con</sup> <sup>il</sup> <sup>Signor</sup> <sup>Carlo</sup> <sup>e</sup> <sup>Sara</sup> <sup>Momo</sup>,  
 aveva un peso <sup>proporzionale</sup> alle <sup>commedie</sup>;  
 a meno che ~~per~~ <sup>la</sup> <sup>Tragedia</sup> non divenisse occasione  
 di un discorso sul <sup>testo</sup> <sup>del</sup> <sup>secondo</sup> <sup>Rinascimento</sup> <sup>Veneto</sup>;  
 ciò che ho fatto. E a quest punto a nessuno in



compagnie infernalmente più recitare le scendite (18  
finale della <sup>complicata</sup> commedia ~~prosa~~ fu ridotta la  
~~parola~~ - tutto, o il pubblico avesse più capit  
Tutto, o non avrebbe mai capit, più niente - ; e  
con fu ridotta la parola di Gelpy, che riassunse  
brevemente il finale le ultime vicende, e diede  
inizio al ball, ricordo della Festa di cui il  
Teatro era parte, e anticipa simbolicamente del ball musicale  
degl' spori.

È vero che in tal modo alla virtù dei veri e dei ruffiani  
era riservato il tradizionale trionfo; ma è anche vero  
che queste virtù ~~avrebbe~~ <sup>avrebbe</sup> potrei esercitarsi solo  
in aspetti laterali della favola, <sup>forse saldamente</sup> prese in mano della  
Fortuna in veste di Zingana.

Perché anche la Virtù, in un mondo regolato  
dalla Fortuna e sotto il segno della Morte,  
acquista un diverso significato: se il mondo  
~~in testa, la favola~~ non è più nelle nostre mani,  
si lotta di conoscere il mondo, non di esprimersi:  
questa via regia è politica ~~in~~ in negativo,  
perché presuppone l'essenza della politica,  
~~la essenza~~ sentita da me come manca.  
- in altre parole, anche in quest caso, non mi  
è stato inutile lo studio di Brecht.

È da notare che nella Zingana, mentre il  
padrone, "Messere Accio greco", parla la  
mediatesca, un linguaggio barbaro per molti  
comici, il suo servo Spingarda parla in lingua  
colta e non servile. Le dipinti della lingua  
spetta al servo che esercita la virtù, pro o contro



i padroni. Ma oltre a questa <sup>tipica</sup> virtù dei servi, (19)  
tipica ~~di tutto il testo del Rinascimento, e~~  
affittate ad altri, c'è in Spinoza una diversa  
virtù più propriamente personale, non trasferibile,  
e dunque di grado più elevato: la consapevolezza  
filosofica. Come i filosofi storici, accettando ~~consape-~~  
~~volmente~~ conscientemente il destino, ce ne liberano,  
~~all'incirca~~ con Spinoza accetta la sua servile esclusione  
dell'umore e ne fa argomento di superiorità:  
contro l'umore, attingendo a quei beni vulgari  
che da sempre sono destinati ai servi, egli si è  
costruita « una buona armatura (...) di virtù » (I, 5),  
una difesa che, escludendoci dalla vita, ci libera  
della tirannia del tempo e del nostro stato,  
e ci conduce dove le disuguaglianze d'umore -  
dell'età e della classe sociale - non esistono più,  
ristabilendosi nell'eternità l'eguaglianza di poveri  
e vecchi, servi e padroni. Con la Virtù  
di prudenza e rinuncia, <sup>entrambe</sup> l'apoteosi della Virtù  
del Machiavelli che ~~era~~ i governanti « come donne,  
e amice de' governi, perché sono meno rispettati,  
più feroci, e con più audacia lo comandano »  
(Il Principe, xxv); e la filosofia non è più  
scienza del fare, ma si rassegna ed essere scienza  
del conoscere.

A questo punto il linguaggio <sup>perde ogni</sup> ~~si esaurisce~~ ~~o scade~~ ~~o~~  
« preciso legame con lo stato sociale del personaggio »  
(L. Forti, Tradizione e innovazione nel « repertorio »  
di Andrea Caluso, in Studi sul testo Venetico per Rinascimento  
ed età barocca, Firenze, Olschki, 1971, n. 227);







Con l'impuro di Acario, <sup>lo stesso da una scena seguente,</sup>  
~~« Chien chien digo xe parole sonda, Eros »~~ (21)  
parafisicos toixylo indico ofperger ecchiuso  
mentas cacofonias ucaxef gyetis lamuano  
dos alyisies ceterintor dece tes frondides asperi ».  
Silentio. Allora Acario avansava verso il publico  
e haduceva: « Chien chien digo xe parole sonda:  
chien amor xe sumefiao prombio a chiehl lepu  
de mel frentoso, perchie si come chiehl lepu  
ceva tuti candi li cattivi: umori, le dougie,  
le brunte, le gume, le spedure, no senta dogie  
de chiehl che 'l pia, cumi anche l'amor ceva fore  
del cori: tutte candi li pensieri fastidiosi »  
~~sosta Acario?~~ (II, 4): Acario non puo parlare  
la sua lingua materna: deve sempre ripetere, hadurre;  
e queste difficolta d'espressione del suo linguaggio  
barbaro, che non indica una situazione profetica,  
neppure in senso testale, ma una condizione esistenziale  
non ha piu valore comico in se, e costruita alla  
una condizione di vecchio che sperimenta in vita,  
bruciando l'amore irraggiungibile, l'incomunicabile  
e impotente definitiva della morte: la comicità  
come condanna alla comicità.

Ma la fuga verso il mondo metafisico puo bene  
accompagnarsi all'eversione nel romanzesco: la  
condanna divina dell'uomo gli toglie infatti di  
meno il suo destino, le sue virtu (che non sia  
pure consapevole); e con prevalgono le com-  
plicazioni imprevedibili della Fortuna sulla  
ordinata semplificazione della Virtu: nella Finis  
la favola che nasce dall'intervento della



Zingera con lo scampio in culla dei (22)  
due gemelli, <sup>e gli scampio necessari equivoci fra</sup> Janschie e Lemmine, l' "ordine  
antico" dei "figliuoli perduti, figliuole ritrovate",  
prevale sulla favole che nasce dagli atti di  
decisione amorosa e delle <sup>virtù</sup> ~~tracce~~ degli esecutori.

È l'arabo parlato della Zingera, <sup>ancora più</sup>  
lontano e difficile del greco di Acario, <sup>dei beled betach, cherta star to terra</sup> esprime  
il valore unico di quella presenza: il linguaggio  
teatrale supera il puro greco e diventa "le parole  
di prima delle parole" di Artaud (Il Teatro e il suo Doppio;  
Torino, Einaudi, 1968, p. 147) e "~~Cimino panna,~~  
~~Armeni, dei beled betach, cherta star to terra~~."  
Certo, si tratta di una filologia sognata.

Alle fine, la sfera celeste, che per una particolare  
illuminazione appariva come una croce nera, <sup>torreva</sup> ~~scendeva~~  
ancora sul planetario, mentre, con movimento  
incrociato si richiudeva dai due lati il  
sifario. FINIS.

È qui devo ricordare almeno, accanto ai nomi  
di Sara Momo e Giovanni Soccol, quelli di Gian  
Campi, interprete di Acario. Quest' mi dà anche  
occasione di chiedere il mio intervento rientrando,  
<sup>via pure</sup> ~~nel~~ tema in extremis e di stupore, nel tema  
di quest Festival, che parlando di Secondo Rinascimento  
si rivolge e riferisce alla Venezia offi-  
Venezia e Napoli sono le due sole città che hanno  
il potere di rendere universalmente <sup>comprensibile</sup> ~~comprendibile~~  
il loro particolare <sup>campi, promotore a Venezia con Giovanni</sup> ~~Cimino panna,~~ <sup>che in fondo</sup> ~~teatrale~~ <sup>questo</sup> ~~ma~~ <sup>virtù</sup> ~~mentre~~ <sup>la</sup>  
Tradizione a Napoli si rinnova, quella ~~trad~~ veneziana  
è effera a un filo. ~~Non è che Venezia~~







Fondazione  
di cultura internazionale  
Armando Verdiglione

AM1983C79

Venezia, 23 giugno 1983

Comunicato Stampa

Nei giorni 1 e 2 luglio 1983 si terrà a Venezia presso le Sale Apollinee del Teatro La Fenice, il Festival Internazionale Il Secondo Rinascimento a Venezia. Arte, cultura, industria e turismo organizzato dalla "Fondazione di Cultura Internazionale Armando Verdiglione", in collaborazione con il Comune di Venezia, con la Regione del Veneto e con l'Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Venezia.

Questo Festival costituisce l'occasione per riprendere i principali elementi dell'elaborazione artistica e culturale emersi nei primi mesi di attività della Fondazione, in particolare negli appuntamenti dedicati alla moda, alla informatica, all'energia. Il Festival di Venezia costituisce dunque l'occasione per specificare e annunciare il programma del Secondo Rinascimento che concerne la reinvenzione dell'arte e della cultura a partire dall'industria come struttura originaria della parola. Sorge così dalle varie istanze l'occorenza di questo appuntamento a Venezia, città metafora dell'internazionalismo culturale e non più città museografica, luogo della festa e di un godimento immobile fuori dal tempo. Si tratta di avanzare tra l'altro una nuova nozione di turismo in una città dell'arte e della cultura, differente dalla città intesa come luogo di realizzazione dell'utopia.

Alcune delle questioni intorno a cui svolgerà il dibattito saranno: La psicanalisi del Secondo Rinascimento, Arte e scienza, La città del tempo, La musica come arte della luce, Il cinema come arte della semovenza, La moda come temporalità, Le donne e la sessualità, L'internazionalismo artistico e culturale.

Al Festival interverranno tra gli altri: Claudio Angelini, Carmine Benincasa, Pietro Bergamo, Alberto Cappi, Hsiao Chin, Marino Corder, Liliana Cossovel, Franco Cuomo, Ludovico De Luigi, Cesare De Michelis, Franco Farina, Augusto Forti, Ezio Frigerio, Pietro Grossi, Vittorio Frosini, Keizo Morishita, Joseph Kosuth, Ferruccio Masini, Mario Masprone, Mario Messinis, Pietro Miani, Jean-Edern Hal-lier, Gianantonio Paladini, Arnaldo Momo, Aldo Palmeri, Giuseppe Panza di Biumo, Gianfranco Pontel, Roberto Prosperini, Raffaele Rinaldi, Carlo Ripa di Meana, Marc Rombaud, Maurizio Sacconi, Pietro Santi, Roger Dadoun, Giuliano Segre, Paolo Valesio, Armando Verdiglione, Vinicio Vianello.

Questa manifestazione si situa nell'ambito delle attività della "Fondazione di Cultura Internazionale Armando Verdiglione" che proseguiranno a Milano il 24 e 25 settembre con un Festival intorno a La scuola e le fondazioni di cultura nel Secondo Rinascimento; il 28 e 29 ottobre intorno al tema Previdenza e cultura. A Tokio dal 4 al 6 aprile 1984 si terrà il primo congresso del Secondo Rinascimento sul tema La sessualità. Da dove viene l'oriente, dove va l'occidente.

Per la Segreteria  
Massimo Meschini





*Fondazione  
di cultura internazionale  
Armando Verdiglione*

Milano, 26 aprile 1983

Egregio Signore,

Siamo lieti di invitarLa a partecipare al Festival  
IL SECONDO RINASCIMENTO A VENEZIA. ARTE, CULTURA, INDUSTRIA E TURISMO  
che si terrà a Venezia nei giorni 1 e 2 luglio 1983, in tre sedute, ve-  
nerdì pomeriggio, sabato mattina e sabato pomeriggio.

Questa manifestazione si situa nell'ambito dei Festival del Secondo Ri-  
nascimento e delle attività organizzate dalla Fondazione di Cultura Inter-  
nazionale Armando Verdiglione.

La splendida metafora del Secondo Rinascimento avanza una nozione di  
struttura che concerne precisamente una trasformazione in atto che com-  
porta la reinvenzione delle arti e delle scienze a partire dall'industria  
come struttura originaria delle parole, delle cose e dei gesti.

Al di là di una separazione tra cultura e industria che isolava nella fab-  
brica il luogo di una "possibile" rinuncia, la cultura è industriale, vi-  
ve dell'arte e dell'invenzione, senza bisogno di sacrificio.

Sorge così da varie istanze l'occorrenza di questo appuntamento a Venezia,  
città metafora dell'internazionalismo culturale. Venezia non più città  
museografica, luogo della festa, oggetto feticcio da mettere in mostra.  
Si tratta di avanzare una nuova nozione di turismo in una città dell'arte  
e della cultura, differente dalla città intesa come luogo dell'utopia.

E' quindi importante l'apporto di intellettuali, industriali, imprendi-  
tori, filosofi, artisti, psicanalisti per un dibattito non esclusivamente  
specialistico e per un contributo in termini di incidenza culturale e di  
informazione.

Per informazioni telefonare a Milano al numero 02/801331 oppure a Venezia  
ai numeri 041/987568 - 705536.

Distinti saluti

Per la segreteria del Festival