

Lorenzo Mango

**Per una comunità teatrale:
il Living Theatre**

A Tom Walker

In uno dei suoi aforismi più famosi Julian Beck scrive: «Il teatro è il cavallo di legno per prendere la città»¹. Il testo è datato Parigi ottobre 1967 e suona come una vera e propria prefigurazione del maggio francese, come se Beck ne percepisse e anticipasse le istanze rivoluzionarie, mettendo in relazione due termini diversi: città e teatro. Col primo intende il tessuto sociale, la realtà umana, il mondo. La città è una metafora ed è con essa che si confronta il teatro che, proprio come era accaduto ai troiani di fronte al cavallo costruito dagli Achei, serve a portare all'interno della città gli elementi contestatori che sono in grado di aggredirne le pastoie istituzionali, i centri di potere e di ribaltarli. Il teatro è presentato non come una condizione estetica ma come lo strumento per dissolvere le convenzioni di potere e istituire un diverso, più avanzato e libertario, modello di cittadinanza.

Beck arriva a formulare questa tesi assertiva, che carica il teatro di un peso rivoluzionario, attraverso un percorso che, nel 1967, è ancora pienamente in corso. Il Living Theatre aveva iniziato la sua attività, negli anni Cinquanta, all'insegna di una trasformazione del codice teatrale che ne riguardasse, in primo luogo, il linguaggio e le forme. È a cavallo col decennio successivo che le implicazioni politiche, che fino a quella data avevano accompagnato la pratica teatrale senza interferirvi in prima persona, si manifestano come istanza teatrale oltre che personale. Gli anni della svolta sono il 1963 e il 1964. Il primo è l'anno di *The Brig*, lo spettacolo in cui la denuncia della coercizione spersonalizzante del potere, di quello militare ma non solo, si esprime nella flagranza di uno spettacolo non narrativo, ma analitico e performativo nella ricostruzione iperrealistica della giornata tipo in un campo di prigionia dei marines.

Il Living è diventato, con questo spettacolo, una pentola a pressione pronta a

¹ J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 241 (*The Life of the Theatre*, San Francisco, City Lights, 1972).

scoppiare, sia sul piano artistico che su quello produttivo. La struttura della compagnia non corrisponde più alle esigenze di Beck e Malina che sentono il bisogno di un rapporto comunitario più stretto coi loro compagni, in cui il piano della creazione artistica e quello della vita si fondono assieme. D'altro canto la dimensione della rappresentazione, che, pur se forzata ai suoi limiti, è ancora presente in *The Brig*, suona loro falsa e si affaccia una necessità di verità a cui dare corpo. Il 1964 si presenta come un momento di svolta su entrambi i piani. Il Living lascia gli Stati Uniti, per un problema di tasse che nasconde, però, un'insofferenza del sistema nei suoi confronti, e approda in Europa dove resterà lungamente negli anni a venire. Diventa, così, una comunità nomade che condivide vita e arte e realizza un teatro che parte da loro come attori e soggetti creativi e non da un testo. Il debutto, quell'anno, di *Mysteries and smaller pieces* apre la via a un nuovo modello di scrittura, intimamente connesso alla sfera esistenziale e a quella politica, destinato a culminare, nel 1968, in *Paradise Now*.

L'affermazione che il teatro è il cavallo di legno per prendere la città va inquadrata all'interno di questa cornice e di un processo artistico in divenire. La visione teorica di Beck si delinea in quella dinamica di fatti artistici e politici che trova negli anni sessanta la sua piena e compiuta manifestazione. Ma considerare il pensiero di Beck come qualcosa che, una volta raggiunta la sua più compiuta ed estrema manifestazione, resta come un'icona immutabile, insensibile al trascorrere del tempo e al modificarsi delle condizioni storiche sarebbe un errore esiziale che bloccherebbe Beck in un'istantanea datata, incapace di relazionarsi con la realtà, il che, invece, non fu.

Cercheremo, allora, di analizzare il desiderio di fare del teatro un luogo di cittadinanza attiva e di comunità rivoluzionaria in un rapporto stretto con la storia del Living, le dinamiche che attraversano il gruppo e la realtà sociale avendo come oggetto di studio i due libri che Julian Beck pubblica a distanza di un ventennio l'uno dall'altro: *La vita del teatro*, del 1972, in cui sono raccolti pensieri e riflessioni degli anni sessanta e dei primi anni settanta e *Theandric*, a cui Beck si dedica con furia tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta ed è destinato a rimanere inedito per la sua morte, nel 1985, fino a che, nel 1992, Judith Malina, con l'aiuto di alcuni degli attori del Living, riprende le carte di Beck, che avevano già una loro struttura, e le pubblica con un titolo a cui Beck teneva molto: una parola al cui interno collassassero e si fondessero l'elemento del divino e quello dell'umano².

Scorrendo le pagine de *La vita del teatro*, che non presentano un discorso unitario ma, nondimeno, sono attraversate da temi ricorrenti, da motivi comuni e da una

² J. Beck, *La vita del teatro*, cit. e J. Beck, *Theandric*, Roma, Edizioni Socrates, 1994 (*Theandric: Julian Beck's last notebooks*, edited by E. Bilder, with notes by J. Malina, Chur-Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1992).

forte istanza progettuale, c'è una parola che torna insistente, in modi e forme diversi: popolo. Viene utilizzata per definire lo spazio d'azione del teatro e proiettarlo in quella che stiamo chiamando la città. In una nota del 1962 Beck scrive:

Fare qualcosa di utile. Nient'altro interessa al pubblico, il grande pubblico. Servire il pubblico, stimolare sensazioni, iniziare un'esperienza, risvegliare la consapevolezza, far battere il cuore, circolare il sangue, colare lacrime, dare voce a grida³.

Beck non arriva a parlare, a quella data, di popolo ma parla di pubblico in un'accezione ampia.

Non il pubblico del teatro in una declinazione estetica del termine ma come sostanza etica. Il pubblico è la città, per restare alla metafora da cui siamo partiti, a cui il teatro si rivolge non per offrire un oggetto d'arte da contemplare ma uno strumento che agisca sulla coscienza. E qui sono espressi i due piani su cui il teatro, il vero teatro quello che rinnega la sua natura di prodotto di consumo, interviene: quello della consapevolezza, della conoscenza, del pensiero e quello della sensibilità più immediata e fisiologica (il sangue e le lacrime). Beck sembra istituire un dialogo tra Brecht e Artaud. Di quest'ultimo lui e Malina hanno appena letto la versione dattiloscritta della traduzione inglese de *Il teatro e il suo doppio*⁴ ed è stata una vera e propria rivelazione. Brecht, viceversa, è uno degli autori su cui di più stanno lavorando in quegli anni. Nel 1960 avevano messo in scena *Nella giungla delle città*, mentre è proprio del 1962 la realizzazione di *Un uomo è un uomo*. Il territorio comune, tra Brecht e Artaud, è quello che si focalizza sull'utilità del teatro, sulla sua necessità in quanto esperienza di trasformazione reale dei suoi interlocutori.

Sul concetto di utilità Beck torna nel 1963 scrivendo: «All'interno di una società libera il sogno di un teatro che sia utile»⁵. È uno spostamento che può apparire piccolo rispetto a quanto scritto l'anno prima, eppure è di sostanza. Non parla più, Beck, di un teatro che fronteggi una città che gli è estranea ma di un teatro che vive all'interno di una città che si sta trasformando dove il teatro ha un'utilità che non è più solo pedagogica. Aggiunge così, a specificare il suo pensiero:

Desiderio di un teatro diverso, che valga ciò che siamo realmente, speranza che il teatro cambierà, ma quel che vogliamo davvero è cambiare noi stessi, cambiare tutti insieme e che, cambiando, cambi il mondo⁶.

³ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 12.

⁴ A. Artaud, *The Theatre and its Double*, New York, Grove Press, 1958.

⁵ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 13.

⁶ Ivi, p. 15.

C'è una modificazione sostanziale nell'uso del termine utilità. Non si tratta più di uno stimolo che giunge al pubblico dall'esterno ma di un processo di cambiamento che lega assieme il teatro, l'individuo (sia l'attore che lo spettatore) che la società. Il termine che lega assieme questi tre elementi è comunità. L'utilità del teatro è di creare i presupposti per la fondazione di un sistema comunitario alla cui radice ci sia la disponibilità al cambiamento, alla rinuncia a ogni forma di egoismo in nome di una forma di condivisione totale. Di tale condivisione il teatro è modello ed elemento generativo. Julian Beck, attraverso una serrata riflessione sullo statuto del teatro, è giunto a creare le premesse per pensarlo come un cavallo di Troia. Da questo momento in poi la sua riflessione si orienta in due direzioni diverse: una prima rivolta all'interno del gruppo per superare le distinzioni di ruoli, evitare le gerarchie e praticare la creazione collettiva. La seconda è rivolta, invece, a considerare il teatro nel rapporto con ciò che è esterno a sé: il teatro e la città. È su questo secondo aspetto che ci soffermeremo per esaminare le condizioni poste da Beck per una nuova cittadinanza.

Tra il 1969 e il 1971 scrive un testo particolarmente significativo al riguardo, il cui titolo è emblematico: *Può l'arte trasformare il mondo?* Le date di stesura sono importanti. Siamo subito dopo *Paradise Now* e il Living sta riflettendo su quali possano essere le prospettive che succedano a uno spettacolo così estremo e dopo essersi esposti a una nuova frontiera con la scena finale di quello spettacolo in cui gli attori uscivano fuori dal teatro portando il pubblico con sé perché il teatro è nella strada. Ma se il teatro è nella strada così si può, anzi si deve fare? La riflessione porta a una crisi, per cui, nel 1970, la comunità familiare del Living si divide in gruppi diversi che agiscono, ciascuno, a suo modo, al di fuori dei confini istituzionali del teatro. Beck, Malina e i componenti storici del gruppo decidono di andare in Brasile per operare nelle favelas con interventi di teatro diretto che sappiano agire sulle difficoltà e le contraddizioni di quelle comunità minoritarie e oppresse. Il testo che ci apprestiamo a esaminare nasce in quel contesto ed è figlio di quella situazione. Non si tratta di un discorso organico ma di uno scritto dal sapore apodittico, fatto di affermazioni brucianti che mettono a fuoco i concetti che Beck ha in mente. La tesi di fondo è che il contributo del teatro ai processi rivoluzionari deve essere concreto e non una parola d'ordine astratta. È la realtà delle favelas che parla in una simile istanza, lì non si può fingere, il teatro non può compiacere un pubblico che è e resta sostanzialmente borghese ma deve cimentarsi sul piano più immediato della realtà. Parlare di rivoluzione, anziché concorrere a farla, è considerata, così, una masturbazione estetica⁷. Il punto di partenza è un altro: «La cultura è creata dai mezzi di produzione. Dunque non puoi cambiare prima la cultura e poi i mezzi di produzione»⁸. Nelle parole di quell'anarchico bakuniano che è Beck

⁷ Ivi, p. 103.

⁸ Ivi, p. 102.

sembra quasi di sentire l'eco della voce di Marx. Il rapporto tra modificazioni artistiche e modificazioni sociali è espresso come strettissimo, con un primato dato a queste ultime nel dirigere la stagione del cambiamento.

La funzione dell'arte, la sua missione è considerata partendo da questi presupposti, ed è proprio adesso che entra, non più solo implicitamente, il concetto di popolo. Scrive Beck: «Arte per il popolo? Il popolo i cui mostruosi sforzi producono la luce [...] le luci che splendono nel buio, le luci che poeti e profeti celebrano, il popolo è troppo stanco per guardare»⁹. La questione che pone Beck è che il rapporto fra arte e popolo va posto al di fuori e al di là di un regime estetico. Il popolo non può farsi pubblico e il teatro deve rendersi utile nei suoi confronti da tutt'altra prospettiva: «Quelli che hanno dentro la forza non sanno come liberarla. Il compito del teatro vuol rendere la gente attiva, restituendogli l'abilità di pensare e sentire liberamente»¹⁰. La funzione del teatro è di essere l'elemento scatenatore di un sentire, più ancora che di un pensare, che il popolo ha in sé ma che la repressione cui è sottoposto gli impedisce di manifestare.

Il rapporto teatro popolo diventa centrale in questa fase della riflessione teorica di Beck e supera quel pedagogismo di sapore brechtiano che abbiamo incontrato in precedenza. Il teatro non è pensato come qualcosa che stimola o istruisce un pubblico ma come ciò che sa dare al popolo la sua voce. In uno dei testi cardine di Beck, datato Avignone 1968, quando, cioè, il Living sta preparando *Paradise Now*, intitolato *Note per una dichiarazione sull'anarchia e il teatro*, si legge: «Lo scopo del teatro è servire ai bisogni del popolo. Il popolo non ha servitori. Il popolo serve se stesso. Il popolo ha bisogno della rivoluzione, di cambiare il mondo, la vita stessa»¹¹. Ciò che viene proposto è una fusione fra teatro e popolo che conduce a una cittadinanza rivoluzionaria, in quanto il popolo non può esistere se non in quanto rivoluzionario e altrettanto è del teatro. «Non un teatro per il popolo – scrive Beck – ma unito al popolo»¹².

Questa condizione porta a un'affermazione estrema:

Quando si libererà l'energia sessuale del popolo, si romperanno le catene. Quando si libererà l'immaginazione del popolo, il popolo stesso, non l'artista, o chi lo guida o lo rappresenta, troverà il metodo e lo farà funzionare [...] È il popolo che dà il segnale [...] indica che cos'è l'opera d'arte¹³.

Siamo di fronte a un vero e proprio ribaltamento di paradigma. Il popolo non è pensato più come oggetto del processo creativo ma come suo soggetto. È lui, in

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, p. 37.

¹³ Ivi, p. 39.

quanto tale, che sviluppa la sua creatività rivoluzionaria. Il teatro, di suo, è parte del processo rivoluzionario di cui è protagonista il popolo, non più il leader di quel processo. Il teatro e la città, in quanto città della rivoluzione, si sono fusi assieme fin quasi a rendersi indistinguibili in quello che è il fulcro del pensiero di Beck: la comunità anarchica.

C'è, però, un elemento di contraddizione in questo concetto di popolo. Che cosa intende Beck con questa espressione? È un'istanza politicamente e socialmente individuabile o non piuttosto un'aspirazione, un'idea un po' romantica a cui non corrisponde, ad esempio, una dimensione di classe? Direi che quando si leggono le affermazioni di Beck l'idea di popolo che vi emerge corrisponde di più alla seconda accezione del termine di quanto non sia riconducibile alla prima. Beck figura il popolo come un corpo vivo, in trasformazione, un corpo rivoluzionario all'interno del corpo morto della società borghese. Si tratta sicuramente di una sua concezione personale ma non dobbiamo scordare che queste affermazioni discendono da quella cultura alternativa degli anni Sessanta tesa proprio a rompere il sistema dell'antagonismo di classe proposto dal marxismo più ortodosso in nome di una visione libertaria della società al cui interno era immaginata questa figura, un po' assiomatica, del popolo come valore antagonista rispetto al sistema. Il popolo, per come lo intende il Living, è ciò che non si riconosce nella codificazione sociale, che esprime, attraverso nuove forme di vita e socialità (la comunità) come attraverso nuove forme d'arte, un modello alternativo di esistenza.

Che questa istanza abbia in sé, però, elementi di contraddizione è presente a Beck che nel 1970, quando in Brasile è a contatto con un popolo vero e non con una sua rappresentazione romantica, scrive: «Il Living Theatre non potrà mai essere una comunità all'interno di una società capitalistica. È un'illusione immaginare che lo possa [...] Tutto ciò che possiamo fare è lavorare entro questi limiti finché i muri cadranno»¹⁴. È un momento di grande lucidità, in cui Beck coniuga assieme l'esigenza di farsi comunità alternativa e il limite determinato dai confini di un sistema politico entro cui tentare questo esperimento. La stessa chiarezza, sia lui che Judith Malina, la manifestano quando riflettono sulla contraddizione della loro posizione di leader all'interno di un gruppo che predicava, viceversa, l'orizzontalità delle posizioni progettuali e delle gerarchie decisionali. È interessante sottolineare la consapevolezza di queste contraddizioni per liberare il Living da quell'aura di ingenuità utopica di cui spesso – non senza ragioni, a dire il vero – lo si riveste.

Seguendo il processo teorico di Beck ci troviamo di fronte a una evoluzione dal pedagogismo brechtiano degli anni Cinquanta alla pratica rivoluzionaria degli anni Sessanta vissuta, artaudianamente, anzitutto all'interno del linguaggio e nella disposizione fra arte e vita. Anarchici lo erano, Beck e Malina, fin dagli anni Cinquanta. Il loro primo arresto per un gesto di disobbedienza civile, non partecipare alle

¹⁴ Ivi, p. 119.

esercitazioni di allarme atomico che allora erano obbligatorie, è del 1955. Nello stesso anno realizzano a teatro *Fedra* di Racine, uno dei loro esperimenti sul teatro di poesia. I due livelli, quello politico esistenziale e quello artistico, convivono ma non si ibridano ancora tra di loro. Nella seconda metà degli anni Sessanta i due livelli progressivamente si fondono, culminando nello spettacolo manifesto di questo modo di concepire la militanza rivoluzionaria, *Paradise Now*. È, però, negli anni Settanta che il Living opera una forzatura nella direzione di una più profonda e radicale convergenza dei due estremi. Tradendo la forma teatrale, abbandonando i teatri e agendo nella strada, facendo della loro comunità nomade il nucleo di un modello rivoluzionario destinato a risvegliare il popolo all'interno del pubblico, il Living fa l'esperimento di un teatro che agisce direttamente e scopertamente nella città, sia in termini fisici che metaforici. Uno spettacolo come *Sei Atti Pubblici*, del 1976, con la sua natura di processione ribelle attraverso i luoghi del potere politico ed economico della città, ha l'ambizione di essere un detonatore rivoluzionario, di costruire, nel qui e ora dell'azione scenica, una comunità potenzialmente rivoluzionaria¹⁵.

Ma cosa succede a un rivoluzionario quando la rivoluzione non avviene? È il grande problema di Beck alla fine degli anni Settanta che corrisponde alla crisi e alla fine di quello che è stato definito il "lungo sessantotto", l'insieme di quelle forme di ribellione, forse più sociali che politiche, che ebbero luogo tra il 1968 e il 1977, che esaurirono, proprio per il non avvento dell'esito rivoluzionario, la propria tensione ideale o la irrigidirono in quella caricatura tragica della rivoluzione che fu il terrorismo¹⁶.

Il 1978 è un anno cruciale per il Living. Beck cerca di far partire una nuova stagione del suo teatro che, pur non rinunciando alle istanze libertarie e alla decostruzione del linguaggio, si pone di fronte al teatro, inteso come oggetto estetico, in una maniera diversa. È quello l'anno di uno spettacolo, *Prometeo al Palazzo d'Inverno*, in cui gli strascichi del coinvolgimento diretto del pubblico approdano nuovamente a una forma di rappresentazione. La drammaturgia non è più rappresentata da idee politiche che assumono la veste di azioni teatrali, come negli spettacoli degli anni Settanta¹⁷, ma è pensata come un motivo narrativo e simbolico. Nello spettacolo si incontrano, in una maniera molto interessante dal punto di vista teorico e ideologico, la vicenda di Prometeo, tratta da Eschilo, e il racconto del rapporto

¹⁵ Per una ricostruzione dettagliata di *Sei Atti Pubblici*, cfr. C. Vicentini, *The Living Theatre's Six Public Acts*, in «The Drama Review», XIX, 1975, n. 3.

¹⁶ Sul tema del "lungo sessantotto", che fu fenomeno forse più italiano che internazionale, molto si è scritto, se ne trova una visione ricostruttiva generale in M. Boato, *Il lungo sessantotto in Italia e nel mondo*, Brescia, La scuola, 2018.

¹⁷ Questo vale per tutti gli spettacoli del progetto *L'Eredità di Caino*, che vede, accanto ai *Sei Atti Pubblici*, *Sette Meditazioni sul Sodomocismo Politico*, *La Torre del Denaro* più altre azioni dal sapore performativo.

conflittuale tra Lenin e il movimento anarchico durante la rivoluzione d'ottobre. Si tratta di due rivoluzioni, quella di Prometeo e quella anarchica, contro la norma del potere e, non a caso il Prometeo della prima parte diventa il Bakunin della seconda, mentre Zeus diventa Lenin. Il centro tematico dello spettacolo è il vero rivoluzionario, Prometeo, che trionfa nella sua sconfitta, nel sacrificio a cui va incontro. È interessante come Prometeo entri nei discorsi di Beck di quegli anni. È presente, infatti, in diversi passi di *Theandric*, il libro che raccoglie i suoi pensieri e le sue riflessioni tra la fine degli anni Settanta e la morte, i pensieri di un rivoluzionario la cui rivoluzione non ha avuto luogo.

In un appunto non datato c'è un'evidente segnale di identificazione di Beck con Prometeo e la sua sorte, un'identificazione timida, confessata solo a se stesso: «e chi hai scelto tu, chiese l'insegnante delle superiori, Prometeo, mormorò il giovane a se stesso, a voce troppo bassa per essere udito»¹⁸. Dopo di che Prometeo torna in una sorta di raffigurazione della storia come processo di distanziamento dalla logica del potere. Scrive Beck: «Urano è sconfitto da Cronos che è sconfitto dai Titani che sono sconfitti da Zeus che è sfidato (sconfitto?) da Prometeo»¹⁹ e ancora, in una nota datata 1982: «Prometeo scuote il corso della storia con l'affermazione dell'Io davanti all'autorità del Noi, potente e senza volto. Il Noi, imperiale, è Zeus, conquistatore parricida, immortale, ma incerto del suo destino, insicuro»²⁰. Nel primo dei due passi è evidenziata la sfida di Prometeo, una sfida che può sconfiggere il potere nel momento in cui chi la fa non esita di fronte alla punizione a cui verrà sottoposto. Prometeo è l'emblema del sacrificio di chi vuole liberarsi dalle costrizioni del potere. Nella seconda affermazione c'è uno scarto argomentativo fondamentale. Il Noi che, negli anni Settanta, figurava la comunità del popolo, qui diventa un muro antagonista, la collettività del sistema contro cui si eleva la testimonianza della ribellione individuale, destinata alla sconfitta ma indispensabile. D'altronde, a testimonianza della crisi che vive il rapporto tra io e noi, scorrendo le pagine di *Theandric*, la parola popolo non si incontra mai.

Allora, quando si acquisisce che la città non è stata conquistata, cosa ne è del cavallo di legno del teatro? Scrive Beck nel 1979:

Tutti questi anni di sforzi, eppure molto ancora cambierà, ma troppe cose non sono ancora cambiate, 100 anni di teatro politico, trent'anni di teatro politico, marce, proteste, attività di movimento, arte, poesie disseminate ogni notte, ma la realtà del militarismo soffoca ogni dettaglio, il fondale è ancora pieno di tutte le spaventose immagini [...] e i gas della disperazione sono all'opera, non è vero? ci bombardano sempre con la disperazione²¹.

¹⁸ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 79.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ Ivi, p. 80.

²¹ Ivi, p. 180.

Potrebbe sembrare un momento di pessimismo, la considerazione della vanità di quanto si è fatto in nome di un ideale che è rimasto sospeso, che ha tardato ad arrivare fino a svanire dall'orizzonte. Ma la questione, nel Beck di questi anni, non è il pessimismo o l'ottimismo, quanto la consapevolezza critica del mondo in cui ci si muove, che non corrisponde in nulla a quello che si era sognato ma che è il contesto da cui ripartire per non arrendersi.

Il termine chiave che emerge da quanto Beck scrive, termine che ha una sua lucida cupezza, è disperazione. Indica da un lato una condizione indotta dall'esterno, è il sistema che ci soffoca con il cappio della disperazione, ma è, al tempo stesso, anche un livello del sentire del rivoluzionario prometeico nei confronti della realtà. Questo stato d'animo, come d'altronde la consapevolezza che il teatro politico non ha trasformato il mondo, non diventa, in Beck, rassegnazione o pessimismo. La disperazione è la forma attiva di una coscienza che non si culla in un utopismo diventato di maniera ma, al tempo stesso, non diventa inerte rassegnazione.

Una condizione dello spirito analoga, espressa dallo stesso termine, la troviamo in uno scritto di Artaud del 1937, *Les nouvelles révélations de l'Être*. Scrive Artaud:

È un vero disperato che vi parla e che non conosce la felicità di essere al mondo che ora ha lasciato questo mondo, e che ne è assolutamente separato. / Morti, gli altri non sono separati. Girano ancora intorno ai loro cadaveri. / Io che non sono morto, sono tuttavia separato²².

Non ci sono evidenze che Beck conoscesse il testo di Artaud, né si vogliono proporre meccaniche sovrapposizioni tra le parole dei due autori ma è interessante rilevare come il piano argomentativo tra le due affermazioni sia analogo. Non appaia, allora, forzato sostituire Artaud con Beck e fare di lui, negli ultimi anni della sua vita, il disperato che ci parla, nell'accezione non pessimistica, ma di una lucidità consapevole, che del termine abbiamo dato. Nel gennaio del 1982 scrive: «come “un viaggio dal 1975 al 1982 nel grido, nel lamento per non avercela fatta” per aver fallito la campagna italiana e aver perso la rivoluzione culturale»²³ e nel 1984 dal suo letto d'ospedale:

Nulla ha funzionato, né Isaia, né Gautama, né Gesù, né Gandhi, né Michelangelo, né Shelley, nessuno, neanche i grandi saggi indiani dell'oriente e dell'occidente. Stiamo placidamente precipitando dalla cascata del ventesimo secolo nell'incendio del ventunesimo, e ne ridiamo lungo il cammino²⁴.

²² A. Artaud, *Les nouvelles révélations de l'Être* (1937), in Id., *Oeuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1983, p. 121. (Traduzione di chi scrive).

²³ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 285.

²⁴ Ivi, p. 312.

Oltre alla straordinaria prefigurazione di un ventunesimo secolo in fiamme, condizione che stiamo tragicamente vivendo, si legge, nelle parole di Beck, un profondo senso della tragedia che permea il nostro tempo. Anche i grandi maestri dello spirito non sono riusciti nell'intento di cambiare il mondo cui li chiamava la loro vocazione e un mondo senza maestri, o con maestri che non sono riusciti a dirigere la storia, è un mondo che si può affrontare solo da disperati, da chi vive al di qua, ma anche al di là, della speranza. A rimarcare questo vero e proprio sentimento della storia Beck aggiunge: «Stiamo vivendo in quello che deve essere sicuramente uno dei periodi più difficili della storia»²⁵. Un periodo che è tale perché il senso del dolore, il male di vivere prodotto dal militarismo, dall'imperialismo e dal capitalismo ha generato assuefazione, anziché ribellione. Scrive nel 1983:

Pensavamo che Artaud avrebbe infiammato i nostri sentimenti tanto da gettare luce nelle nostre ragioni oscure e pericolose, pensavamo che il senso di crudeltà avrebbe suscitato in noi un dolore tale da trovarlo intollerabile e quindi eliminarlo. Avremmo posto fine ad esso. Ma forse avevamo torto, forse il dolore provoca assuefazione²⁶.

Il sistema politico, che nei decenni precedenti, appariva certo forte ma anche incrinato, o quanto meno incrinabile, adesso appare un moloch che ha avvolto gli individui di un velo che impedisce loro di vedere come stanno le cose e li blocca in uno status quo che appare immutabile.

La consapevolezza attiva della disperazione non cancella, però, dall'orizzonte di Beck la rivoluzione. In un'accezione, però, non banale e consolatoria. Pensare a Beck come a un rivoluzionario impenitente che continua a sognare il mondo come faceva negli anni Sessanta è fuorviante e limitativo e non corrisponde, come stiamo vedendo, a quanto scrive negli anni Ottanta.

La rivoluzione continua a essere la stella polare del suo pensiero ma in una maniera che la relaziona alla mutata condizione storica. Scrive nel 1982: «La prossima rivoluzione – che arriverà inevitabilmente, ne sono convinto – sarà il prodotto dell'attività culturale di questo periodo»²⁷ e, poi, in un altro passo scrive che l'utopia, ogni utopia svanisce nel momento in cui si cerca di realizzarla ma, nonostante ciò, è ugualmente necessaria.

Nella sua ultima fase di riflessione teorica e politica Beck vive dentro una contraddizione, profondamente sentita, tra la consapevolezza della tragedia antirivoluzionaria del tempo presente e la necessità di pensare, e di pensarsi, sempre in termini di rivoluzione. È una condizione contraddittoria che porta Beck a cercare nuove strade che di tale contraddizione tengano conto ma aspirino anche a supe-

²⁵ Ivi, p. 298.

²⁶ Ivi, p. 241.

²⁷ Ivi, p. 110.

rarla. È un processo solo abbozzato, sia a livello teorico che operativo, perché la morte lo interrompe bruscamente ma che non si può ignorare se si vuole considerare la figura di Beck a tutto tondo e non gelata nel fotogramma degli anni Sessanta.

Il problema che ha di fronte è come pensare il teatro in questa nuova condizione. È evidente che non si può continuare a farlo coi parametri validi negli anni Sessanta e Settanta e già il *Prometeo* è un segnale in questa direzione. L'interrogativo che Beck si pone è esposto senza infingimenti: «Se le bombe non possono insegnare, come può farlo il teatro? [...] se l'angoscia accumulata dal ventesimo secolo nella sua tragedia senza pari non può insegnare, come può farlo uno spettacolo?»²⁸. C'è uno spostamento radicale di paradigma. La città è in fiamme ma chi la abita non sembra rendersene conto, cosa può fare il cavallo di legno? Se un tempo sembrava che sua missione e destino fosse quello di risvegliare le coscienze e, con ciò, risvegliare la città dal suo letargo tragico, adesso le cose sono disposte in una maniera totalmente diversa. Diamo ancora la parola a Beck per dirci come. Scrive nel 1982:

Voi che dormite svegliatevi! È stato a lungo un grido. Ma io grido Dormite! Dormite! Tuffatevi nella notte, percorrete a grandi passi il labirinto della mente, trovate il minotauro e procuratevi la risposta, confondete la sfinge, liberate la città dall'angelo sterminatore e confondete la morte²⁹.

Cosa significa spostare l'accento dal risveglio al sonno? Significa spostare l'asse di direzione del teatro dal rapporto immediato con la realtà sociale (la rivoluzione) a uno sguardo orientato dentro se stessi. È lì che ha luogo il grande conflitto, è lì che va combattuto e vinto. In questa nuova prospettiva la città non è più qualcosa che vada conquistata ma qualcosa che va liberata dall'assedio della morte. Qualcosa che va santificato attraverso il sacrificio di sé (*Prometeo*). D'altronde una dimensione sacrificale è, in fondo, presente nell'immaginario di Beck già nella rievocazione della peste artaudiana nel finale dei *Mysteries*, e il masochismo, quale condizione stessa di esistenza del potere, è il cuore delle *Sette Meditazioni sul Sadomasochismo Politico*. La rivoluzione è stare dalla parte delle vittime e la vittima è rivoluzionaria nella misura in cui fa di questa sua condizione un vessillo di ribellione.

Il sonno quale nuova frontiera del teatro è esemplificato nell'ultimo spettacolo firmato da Beck, intitolato, non a caso, *L'Archeologia del Sonno* (1985). Si tratta di un'operazione che mette in gioco la scrittura del teatro in una maniera che sembrava superata, o quanto meno contraddetta negli anni Settanta. Anzitutto Beck scrive un testo e l'apparato verbale è trattato con gli assunti decostruttivi e alogici dell'avanguardia. Nondimeno nel testo sono presenti, pur se in una maniera irrituale, dei

²⁸ Ivi, p. 304.

²⁹ Ivi, p. 199.

personaggi. La macchina verbale del testo è immersa dentro una scrittura scenica, congegnata per immagini visive che hanno un valore evocativo e simbolico³⁰. Lo spettacolo ebbe una vita brevissima e non sembrò, e probabilmente non lo fu, all'altezza della leggenda del Living. Ciò nonostante ha, dal punto di vista storiografico, un significato importante perché individua, sul piano dell'operatività artistica, l'orizzonte di pensiero entro cui si sta muovendo Beck. Un orizzonte entro cui il teatro, non potendo più entrare nella città, la fronteggia come un segno testimoniale, il segno di ciò che l'artista è in quanto palombaro che visita gli abissi del suo sé. Il teatro, così, che è stato pensato per decenni da Beck come il luogo dell'inveramento della rivoluzione, viene definito in questi ultimi anni, con un'espressione che, mai e poi mai Beck avrebbe usato in precedenza, un «esercizio di ricerca etica»³¹. È un atto morale nei confronti della prosaicità capitalista che ha infettato in una maniera terribile la città rendendola inabitabile. È il corpo santo, non più in grado di contaminare il mondo, che si erge nella sua solitudine come un sole al tramonto.

³⁰ La traduzione italiana di *L'Archeologia del Sonno* è pubblicata in «Quaderni di Teatro», IX, 1986, n. 33. Una ricostruzione dettagliata dello spettacolo si trova in R. Neff, *The Living Theatre's "The Archeology of Sleep"*, in «The Drama Review», vol. 28, 1984, n. 2.

³¹ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 278.