

Lorenzo Mango

Julian Beck 1925-2025. Essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito

Quando si parla del Living Theatre e di Julian Beck si fa riferimento soprattutto, e comprensibilmente, agli anni sessanta. È quello, infatti, il momento in cui l'attività del gruppo diventa particolarmente innovativa e, per molti versi, esplosiva, rappresentando un fenomeno di portata mondiale e assumendo la configurazione di un vero e proprio mito teatrale. Dire Living, in quegli anni, significava qualcosa che riguardava certo il teatro e l'avvio di quella rivoluzione del linguaggio che caratterizzerà almeno due decenni (dagli anni sessanta agli anni ottanta) del secondo Novecento ma era anche, e per certi versi, soprattutto qualcosa di più. Il Living sembrava incarnare la rivoluzione dei comportamenti tipica di quella stagione storica. Il rifiuto della normatività borghese, l'idea dell'arte che si contamina e si fonde con la vita in nome di un'esperienza estetica, la rivoluzione sessuale e una nuova attenzione alla questione del genere, il superamento dell'omofobia, la condivisione comunitaria sono tutti aspetti che trovarono nel Living un loro punto di riferimento. È quello che Julian Beck e Judith Malina sintetizzavano nella formula della "bella rivoluzione anarchica non violenta", espressione che ridisegnava, assieme ai confini della sfera individuale, anche i contorni dell'impegno politico (e con esso di una visione del mondo) e del teatro politico.

Un'affermazione di estetica, di poetica e di politica così forte ha finito per lasciare in ombra il prima e il dopo di quegli anni eroici, fissandone l'attività e l'identità in un fotogramma che, se ne rappresenta certamente il momento di massima influenza, non ne ritrae, in una prospettiva storiografica, il complesso dell'attività. Il prima riguarda fondamentalmente tre aspetti: gli spettacoli degli anni cinquanta; i teatri che il Living apre a New York dagli anni cinquanta al 1963 (l'anno in cui abbandona New York per trasferirsi in Europa) che sono luogo di spettacoli ma anche di attività artistiche della più varia natura, dalla musica alla poesia; l'attività di Beck come pittore, tra gli anni quaranta e i primi anni cinquanta che ha un peso importantissimo nel delinearne la figura artistica. C'è, dunque, uno spazio ampio di ricerca che va affrontato in profondità per sottrarre quegli episodi artistici e culturali alla condizione limitante di essere solo una sorta di zona di attesa che finalmente il Living si

manifestasse per quello che era. Un analogo spazio di interesse – per molti versi frequentato anche meno dell’altro – è quello del dopo, il periodo, cioè che succede all’esplosione degli anni sessanta e al lavoro al di fuori dei teatri che caratterizza i settanta. Questo dopo, di cui intendiamo parlare in questa sede, riguarda sette anni della vita di Julian Beck, e con lui del Living, che vanno dal 1978 al 1985, anno della sua morte. Poi c’è quella fase, anzi quelle fasi, che potremmo definire il “dopo del dopo” del Living, l’attività che succede alla morte del suo fondatore. Ma questa è un’altra storia, che merita un altro racconto e un altro approfondimento.

Definiamo, allora, in primo luogo le coordinate cronologiche. Se la scelta della data del 1985 ha una ragione, tragica vorremmo dire, evidente, merita una spiegazione, invece, quella del 1978. È quello l’anno in cui Beck e Malina dichiarano conclusa una fase della loro ricerca, che si era aperta nel 1970, intitolata *L’eredità di Caino* ed era stata caratterizzata da un lavoro compiuto al di fuori dei teatri, trasformando in una pratica lo slogan «il teatro è nella strada» che concludeva *Paradise now* e con esso, dopo la lunga tournée che va dal 1968 al 1970, l’attività degli anni sessanta. *L’eredità di Caino* è un momento di lavoro quasi frenetico del Living. Ci sono tre spettacoli più strutturati, *Sette meditazioni sul sado-masochismo politico* (1973), *Sei atti pubblici* (1975) e *La torre del denaro* (1975) ma, accanto a essi un numero altissimo di eventi performativi di strada che si qualificano come azioni politiche dirette. La svolta si ha nel 1978. In quell’anno, infatti, l’esperienza del teatro di strada viene dichiarata conclusa, quanto meno come attività primaria del gruppo e si avvia una fase nuova che, schematizzando in una maniera, però, non arbitraria, possiamo definire un ritorno al teatro.¹ Quell’anno debutta *Prometeo al palazzo d’inverno*, uno spettacolo che, pur conservando ancora alcune modalità che vengono dalla stagione precedente – per il coinvolgimento del pubblico che è chiamato a rivestire il ruolo dei russi “bianchi” e dei “rossi” durante la rappresentazione della guerra civile che succede alla rivoluzione del 1917 e per il finale che si volge al di fuori del teatro – presenta dei caratteri decisamente diversi. Anche se era innegabile, negli anni sessanta e settanta, la leadership e l’autorialità di Beck e Malina c’era la volontà, in parte reale in parte ideologica, di considerare gli spettacoli e gli eventi performativi di quel periodo come frutto della creazione collettiva del gruppo. Nel *Prometeo*, invece, c’è un testo di Beck, la regia di Beck e Malina e la scenografia firmata dallo stesso Beck e da Apollo Broom. Si tratta di un ritorno significativo e dichiarato all’autorialità individuale che corrisponde al recupero, su piani diversi e, ovviamente, non convenzionali, della forma teatro. Non solo lo spettacolo è pensato per i teatri (di cui si utilizzava anche la platea) ma ha una struttura definita in cui le variabili determinate

¹ Così la definisce anche Cristina Valenti nel suo *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina, Titivillus*, Corazzano 2008 (la prima edizione è del 1995).

dai momenti di improvvisazione e di relazione con gli spettatori si coniugano con una costruzione drammaturgica e narrativa definita e stabile. Il riferimento al teatro in quanto mezzo artistico specifico – non quindi come accesso alla creatività immediata della vita – presenta anche un'altra interessante caratteristica. Beck pensa lo spettacolo come una libera rielaborazione del *Prometeo incatenato* di Eschilo. Alle spalle dello spettacolo c'è, dunque, un riferimento preciso alla dimensione storica del teatro che rimanda a quanto fatto in alcuni spettacoli degli anni sessanta, *L'Antigone di Sofocle* di Brecht del 1967 e il finale del *Frankenstein* nel 1965 che, nella sua prima versione, vedeva succedersi una serie di scene tratte dai drammi borghesi di Ibsen.

Beck sente, dunque, la necessità di affrontare le questioni etiche e politiche che più gli stanno a cuore, all'interno di una cornice più definita, una cornice dilatata, certo, se la si pensa in relazione a una forma tradizionale di teatro, ma pur sempre esteticamente data. Nella prima parte dello spettacolo Beck riprende da Eschilo il mito di Prometeo, il titano che ha rubato il fuoco agli dei per darlo agli uomini, che vivevano nell'umiliazione e la disperazione, e per questo è punito da Zeus con un supplizio tremendo: mentre è legato a una roccia un'aquila gli squarcia il fianco e gli mangia il fegato il quale, per incanto, si riforma la notte così che, il giorno dopo, il supplizio possa ricominciare daccapo. Nella seconda parte dello spettacolo Beck realizza un salto temporale. Siamo negli anni della Rivoluzione d'ottobre e viene messo in scena il contrasto tra due anime rivoluzionarie, quella anarchica di Alexander Berkman e quella bolscevica di Lenin. Berkman era un anarchico russo emigrato nel 1888 negli Stati Uniti e rientrato nel 1919 in Russia sull'onda della rivoluzione bolscevica in cui vide il sogno di una grande emancipazione dell'uomo, restando, però, deluso dalla piega leninista che essa aveva preso, così da lasciare, nel 1921, il paese e scrivere un libro di aspra critica del regime nel 1925.² Beck legge in questo episodio della storia rivoluzionaria lo scacco del sogno di una rivoluzione anarchica che partisse dal profondo dell'animo umano e non si limitasse alla sfera sociale ed economica, visualizzando in Lenin la trasformazione della spinta rivoluzionaria in sistema di potere. Le due parti dello spettacolo, la prima ripresa da Eschilo con brani interi del suo testo recitati in greco, e la seconda – quella della rivoluzione bolscevica – di invenzione di Beck si sovrappongono attraverso una soluzione scenica che ha ricadute drammaturgiche: gli attori che interpretano Prometeo e Zeus diventano, rispettivamente, Berkman e Lenin. Il legame che unisce le due coppie di personaggi tra loro è rappresentato dal tema della ribellione individuale verso il potere e, di conseguenza, della rivoluzione. Ma in *Prometeo al palazzo d'inverno* la rivoluzione si trasforma dal "paradiso adesso" dell'omonimo spettacolo, nel sentimento di una sconfitta storica a

² Alexander Berkman, *The Bolshevik Myth (Diary 1920-1922)*, Boni and Liveright, 1925.

cui ci si può opporre solo grazie alla traccia testimoniale della dissidenza, simboleggiata da Prometeo. Nella sua terza parte gli attori uscivano dal teatro e guidavano gli spettatori fino a un carcere o a uno dei luoghi del potere di fronte a cui restavano in contemplazione muta. Il potere, che fosse quello del mito, quello della Rivoluzione d'ottobre o quello della nostra contemporaneità è visto come un muro che si oppone alla "bella rivoluzione anarchica non violenta".

Parlare, allora, del *Prometeo* come di un nuovo spettacolo spartiacque nel sentire del Living, e in quello di Beck in particolare, non è esagerato. È vero che il confronto faccia a faccia col potere e la sua forza castrante è da sempre presente nell'immaginario del Living e aveva trovato nei *Sei atti pubblici* forse la sua più chiara esplicitazione ma, allora, si trattava di istituire una sorta di rituale collettivo che esorcizzasse il potere nelle coscienze degli astanti, ora, invece, l'atto meditativo conclusivo non schiude prospettive libertarie alla consapevolezza del pubblico, apparendo, piuttosto, come una contemplazione disperata. Non a caso ricostruendo con Cristina Valenti la genesi dello spettacolo, Judith Malina parla dell'esigenza di un nuovo rapporto col pubblico in cui il Living, pur restando idealisticamente dalla parte della speranza, prenda atto della disperazione dei tempi.³

Entrano in gioco, dunque, col *Prometeo al palazzo d'inverno* due elementi nuovi, da un lato il recupero del teatro in quanto forma dall'altro un nuovo atteggiamento verso la dimensione politica. Gli spettacoli successivi proseguono lungo questa direttrice. Comprenderne la natura, le scelte linguistiche e i risultati formali richiederebbe uno studio a parte, In questa sede, in cui siamo più interessati a studiare le riflessioni teoriche di Beck che i suoi risultati sul piano spettacolare, ci limiteremo ad alcune considerazioni utili a definire lo scenario entro cui si muove il pensiero di Beck nei suoi ultimi anni.

Gli spettacoli che succedono al *Prometeo* sono la ripresa dell'*Antigone di Sofocle* nel 1979, *Uomo massa* nel 1980, *Il Matusalemme giallo*, nel 1982, e *L'archeologia del sonno* nel 1983. La nuova edizione dell'*Antigone* è il primo passo verso la riproposizione di alcuni degli spettacoli iconici degli anni sessanta. Sarà, poi, la volta dei *Mysteries and Smaller Pieces* e di *The Brig*. Se leggiamo questa scelta dal punto di vista dei problemi che Beck si pone nell'affrontare una nuova stagione, è possibile vedervi la necessità di ritessere un rapporto con la propria storia, utilizzando lo spettacolo che, fra tutti, aveva conservato di più una connotazione teatrale, anche in relazione al fatto che la scrittura scenica ridisegnava i contorni di una drammaturgia letteraria che, pur nella ridefinizione che ne veniva fatta attraverso la partitura del corpo, veniva conservata nella sua interezza. C'è, poi, un altro elemento che emerge da questa scelta se la pensiamo in rapporto al

³ Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, cit., pp. 241 e 242.

Prometeo al palazzo d'inverno. Si tratta, in entrambi i casi, di un confronto con la tradizione della tragedia classica ridisegnata da una scrittura moderna e, sempre in entrambi i casi, protagonista è un eroe, o un'eroina, che si oppone al potere, viene ucciso e rimane, però, come forma testimoniale di una ribellione fatta per ragioni più nobili di quelle di cui il potere, viceversa, si fa portatore.

Ritessere una sorta di filo rosso con le proprie origini artistiche è un elemento che può essere rintracciato anche negli spettacoli immediatamente successivi, *Uomo massa* e *Il Matusalemme giallo*. Si tratta di due lavori profondamente diversi per impostazione e impianto. Il primo è l'edizione registica di un testo di Toller; il secondo il singolare montaggio drammaturgico tra due testi fra loro assolutamente distanti, *Torniamo a Matusalemme* di George Bernhard Shaw e *Il suono giallo* di Kandinskij, realizzato da Hanon Reznikov, uno degli attori del Living destinato a diventare, dopo la morte di Beck, il co-direttore della compagnia accanto alla Malina. Altrettanto rilevante la distanza sul piano scenico: mentre *Uomo massa* è uno spettacolo sobrio, basato soprattutto sull'incisiva matrice biomeccanica della recitazione, in *Il Matusalemme giallo* c'è un lavoro sull'immagine e su un cromatismo molto intenso, dovuto al lavoro su scene e costumi di Julian Beck, il quale, proprio in questa occasione, torna, dopo tanto tempo, alla pittura realizzando l'intero quadro visivo dello spettacolo che ha delle risonanze da teatro immagine. In particolare Beck dipinge un lunghissimo fondale, che ruotava su due perni determinando dei cambi di scena, ispirandosi allo stile pittorico di Kandinskij.

I due spettacoli, nella loro diversità, mettono in gioco elementi fondativi che riguardano la giovinezza e la formazione di Beck e Malina. L'uso di un testo di Toller, di cui Judith Malina firma la regia, è un chiaro riferimento a Erwin Piscator, che dell'autore era stato il più grande interprete con *Oplà noi viviamo* del 1927 e che aveva in programma, pur se non riuscì a realizzarlo, di mettere in scena *Uomo massa* per il suo progetto di Teatro proletario. Ebbene Piscator è il maestro di Malina che al suo Dramatic Workshop aveva studiato identificando in lui una figura ideale di regista tanto per le invenzioni formali e tecniche quanto per la forte motivazione politica⁴. Kandinskij, invece, è il principale riferimento pittorico di Julian Beck negli anni quaranta e cinquanta quando partecipa attivamente all'Action painting, il gruppo di giovani pittori che Peggy Guggenheim aveva riunito attorno alla sua galleria "Art of This Century". In entrambi i casi è come se i due fondatori del Living sentissero il bisogno di rimettersi a parlare con la fase aurorale della propria formazione. In questo senso si può parlare di un riattraversamento del passato attraverso un canale

⁴ Esempio il caso della scena del *Frankenstein* che col suo andamento verticale attraverso una struttura di tubi innocenti che creavano tante cellette/palcoscenici è modellata su quella progettata da Piscator per *Oplà noi viviamo*.

indiretto e fortemente personale. Che riguarda, cioè, loro due singolarmente prima ancora del gruppo.

L'ultimo spettacolo di Beck, *L'archeologia del sonno*, realizzato nel 1983 quando oramai gli è stata diagnosticata la malattia, ha invece una storia a parte. È, nuovamente, una creazione autoriale a trecentosessanta gradi di Beck che ne firma testo e scenografia ma, soprattutto, è uno spettacolo che, per la tematica, riflette in modo significativo quanto Beck ha in mente in quei suoi ultimi anni. Pur se all'interno del gruppo del Living e con la partecipazione attiva degli attori, credo che lo si possa e debba considerare a pieno titolo uno spettacolo eminentemente suo.

Durante l'arco di tempo che va dal 1978 al 1985, accanto alla realizzazione degli spettacoli Beck mette in moto un processo di scrittura che lo assorbe profondamente, a cui vuole dare un corpo organico risolvendolo in un nuovo libro dopo *La vita del teatro* che aveva raccolto le sue riflessioni nei primi anni settanta.⁵ Parlare di progetto organico, nel caso di Beck, è un concetto che va chiarito. Non dobbiamo pensare, infatti, a un prodotto teorico unitario, in cui gli argomenti siano intessuti tra loro in una maniera organica, che segua, in altri termini, la disposizione di inizio, svolgimento e fine del ragionamento. Piuttosto è un montaggio di frammenti, ognuno dei quali produce un'epifania sua propria che riverbera, però, con gli altri determinando un orizzonte variegato di pensieri che non risultano sparsi, alla fine, ma costituiscono un sistema argomentativo. Beck aveva scelto anche un titolo, *Theandric*, che lo appassionava perché si trattava di un termine che fondeva assieme la dimensione divina e quella umana (*theos*, dio, e *andros*, uomo), individuando quella linea di soglia, tra spiritualità e corporeità, in cui voleva dirigere il suo pensiero del momento. Al libro lavorò fino ai suoi ultimi giorni. Molte delle note che scrive sono datate 1983 e 1984, le ultime risalgono addirittura all'agosto del 1985, meno di un mese prima che morisse, il 14 settembre.

Il libro rimase incompiuto e inedito fino al 1992 quando un lavoro di gruppo condotto, assieme alla curatrice Erica Bilder, da Michael Smith, Ilion Troy e, soprattutto, da Judith Malina ha messo assieme le pagine di Beck trasformandole nel libro che oggi possiamo leggere e che rappresenta veramente la sintesi del pensiero di Beck nella sua ultima stagione. Uno stadio del pensiero che Beck non pensava come un approdo definitivo per cui considerarlo, come fa la stessa curatrice e come è riportato quale sottotitolo nella traduzione italiana, il testamento di Beck è un'affermazione che ha valore solo se la accogliamo come un modo per indicare che è il lascito ultimo di Beck, ma, sicuramente, non il definitivo, nelle intenzioni, quanto l'esito di una nuova, importante fase di passaggio.

⁵ *La vita del teatro* è pubblicata da City Lights a San Francisco nel 1972 col titolo *The Life of the Theatre* e in traduzione italiana da Einaudi nel 1975.

È possibile individuare un ambito tematico a cui ricondurre quanto contenuto in *Theandric*? L'insieme delle riflessioni, delle immagini poetiche e delle affermazioni artistiche e politiche che vi sono contenute mi sembra che possano essere riferite a una immagine metaforica: essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito. È un concetto che va chiarito e perimetrato. Corrisponde, anzitutto, a una stagione della storia. Nella proiezione ideologica di Beck gli anni sessanta non avevano rappresentato solo un momento di rivolta ma erano stati l'anticamera di una rivoluzione che si sentiva prossima. L'obiettivo verso cui si indirizzavano i movimenti giovanili e antagonisti sembrava prefigurare una nuova socialità che sapesse superare le costrizioni dell'etica borghese e dell'economicismo del capitalismo. Quando pensiamo alla rivoluzione che aveva in mente Beck non dobbiamo immaginare il sovvertimento, magari violento, di un governo o di uno stato ma un processo diffuso che avrebbe trasformato in profondità gli esseri umani, diffondendosi come un contagio che avrebbe determinato un cambiamento nelle relazioni umane, gettando le basi di una nuova società. Lette oggi, simili affermazioni rivelano tutta la loro irrealizzabilità utopistica, non era così, per Beck, negli anni sessanta. Quando affermava che il paradiso è adesso lo faceva nella piena convinzione di muoversi dentro un'onda rivoluzionaria che sentiva immediata.

Cosa succede, invece, subito dopo? Che il mondo, la società reagisce in una maniera molto diversa da quella che Beck, e con lui Judith Malina e i loro compagni del Living, si aspettavano. Quello che sembrava un processo rivoluzionario invece di affermarsi si fermò o, addirittura, naufragò. Ricostruendo il sentire del Living nel 1969, durante il tour che fece negli Stati Uniti dove il gruppo tornava dopo cinque anni, Judith Malina parla di una situazione di profondo disagio. Scrive

Abbiamo fatto la nostra tournée americana, nel 1969, nel momento in cui si è storicamente determinato il conflitto fra violenza e non violenza, fra lotta armata e lotta disarmata; e questo conflitto ha portato, di fatto, alla distruzione del movimento.⁶

È una situazione che Malina definisce, col titolo del diario di quei giorni, *The Enormous Despair*. A quella disperazione il Living aveva reagito acuendo il suo impegno rivoluzionario e pacifista con la lunga stagione del teatro di strada ma adesso, alla fine degli anni settanta e soprattutto agli inizi degli anni ottanta, essa torna a manifestarsi. E non si tratta più della piega violenta del movimento che il Living conosce bene avendo vissuto, come una monade eccentrica, nell'Italia degli anni di piombo. È qualcosa di profondo che riguarda più cose: certo il fallimento storico del movimento

⁶ *ivi*, 164.

ribelle degli anni sessanta, ma anche un arretramento culturale generalizzato entro territori più pacificati e omogenei al sistema e poi, fattore ancora più importante, la consapevolezza che si trattava di un processo avvenuto anche all'interno di sé. La rivoluzione non c'era stata, per tanti motivi, e Beck ne prende atto ma questo non modifica il suo atteggiamento nei confronti del mondo. Pur se la rivoluzione svanisce, almeno nell'immediato, non cambia la sua natura di rivoluzionario. Ma cosa significa essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito? Difficile, se non impossibile, ricavare una risposta univoca dagli scritti di Beck, ma è esattamente l'orizzonte entro cui si dispone il suo pensiero.

Il 24 giugno del 1983 scrive: «La rivoluzione del '68 fu lo sgorgare di un sogno, non aveva un'oncia di intelligenza politica o economica. Non poteva funzionare»⁷. Sembrerebbe, a una prima lettura, quasi una sorta di respipiscenza marxista: la rivoluzione del '68 fu poco concreta, poco pragmatica. Ma di seguito Beck sposta i termini del discorso affermando che anche quella francese e quella russa furono rivoluzioni che non funzionarono e ciò accadde praticamente per la stessa ragione. Allora il problema della rivoluzione non è quello di non essersi applicata al piano economico ma, al contrario, di non aver saputo guardare oltre i limiti di un cambiamento puramente sociale. La ragione del fallimento delle rivoluzioni è espressa in questi termini: «perché senza quella trasformazione culturale nella nostra percezione - e di conseguenza nei sentimenti - *vogliamo* ancora il denaro»⁸. Sembra di ascoltare Artaud quando, nel 1927, polemizzava aspramente con Breton, sostenendo che la vera rivoluzione è quella individuale mentre quella sociale e politica è solo una mascherata inefficace.⁹ Quella che ci propone Beck è una dichiarazione di fallimento delle rivoluzioni novecentesche, e di quella francese che ne fu il modello, in quanto non hanno saputo rivoluzionare il sé profondo e farne soggetto sociale. Ma quello era l'obiettivo del sessantotto e, in particolare del Living, quindi non essere riusciti significa che anche la propria, di rivoluzione, ha fallito.

Il sentimento di fallimento della rivoluzione tocca, però, anche aspetti più di superficie, tesi a mettere in luce come il sogno rivoluzionario si sia scontrato, all'inizio degli anni ottanta, con modificati assetti comportamentali. Scrive in un testo in forma di poesia del luglio 1982:

non avrei mai immaginato
che dopo l'ondata

⁷ Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Edizioni Socrates, Roma 1994, p. 268 (ed. or. 1992).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Si veda, al riguardo il post scriptum dell'8 gennaio 1927 al *Manifesto per un teatro abortito* del 13 novembre 1926 in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972 (ed. or. 1938).

e il gioco di lunghi capelli
maschili cresciuti nella
ribellione degli anni sessanta
che i capelli tagliati
in foggia militare
sarebbero tornati di moda
negli anni ottanta
non avevo previsto
quando abbandonammo
lo stile abituale di
abiti conformisti
in favore della liberazione
dell'individuo semplicemente
infrangendo le leggi del vestire
che giacca e cravatta
si sarebbero di nuovo chiuse
sulle costole e sulla volontà
come un tributo alle foto del ricco
e della ricchezza.¹⁰

La rivoluzione, anche sul piano dell'aspetto esteriore, non ha saputo affermarsi mentre anche su quel fronte, capelli lunghi e vestiti, Beck continuava la sua lunga marcia solitaria.

Quella che affronta, Beck, è l'incapacità di previsione dell'indirizzo che avrebbe preso il mondo, una mancanza seria, sul piano rivoluzionario, perché ha impedito di attrezzarsi e viceversa ha finito col farsi cullare nelle proprie illusioni. È un problema grave, questo, che non ha fatto capire per tempo come il mondo si andava trasformando, verso quale processo sociale si sarebbe indirizzato, perché si riteneva che quanto si stava facendo sarebbe stato di per sé sufficiente ad avviare una trasformazione positiva del reale. Con una consapevolezza dolorosa e addolorata scrive nell'ottobre del 1983:

Pensavamo che Artaud avrebbe infiammato i nostri sentimenti tanto da gettare luce nelle nostre regioni 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 assuefazione.¹¹

È una riflessione veramente straziante. Beck non distingue, infatti, tra un noi, o un io, in cui il processo di sublimazione della crudeltà ha avuto luogo e gli altri in cui questo non è accaduto. Non pensa, cioè, che la rivoluzione sia stata sconfitta da un regime borghese crudele che ha schiacciato i rivoluzionari pacifisti e non violenti. Ciò che constata è, piuttosto, l'assuefazione al dolore come condizione diffusa che inibisce la reazione,

¹⁰ Julian Beck, *Theandric*, cit., p. 269.

¹¹ Ivi, p. 241.

spegnendo la spinta al cambiamento. Se questo non c'è stato non è solo per le modificate situazioni di contesto storico – i capelli di foggia militare opposti a quelli lunghi – ma a causa del fatto che la fiducia in quello che scriveva Artaud non ha saputo toccare il cuore della natura umana. Detto in altri termini perché il modello individuale di cui il Living era portatore non ha saputo farsi collettivo.

È interessante notare come questo tipo di riflessioni si manifesti proprio all'inizio del periodo che stiamo prendendo in esame e come si esprima come interrogativo, anzitutto, sul proprio fare, sulla propria storia personale di artista e attivista. In una nota contenuta sempre in *Theandric* e datata 2 agosto 1979 Beck scrive:

Tutti questi anni di sforzi, eppure molto ancora cambierà, ma troppe cose non sono 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?¹²

Il problema che Beck vuole mettere a fuoco è la distanza che, nonostante tutto, è rimasta tra le intenzioni e gli esiti di un possibile processo rivoluzionario. È interessante che, per quanto venga introdotto un “voi” implicito, a testimoniare di un sistema che ha reagito con la violenza del militarismo e dell'economicismo capitalista alle istanze libertarie, la questione posta riguarda soprattutto se stessi e quello che si è fatto. C'è un sentimento del fallimento che è forte e introduce a una diversa visione del mondo. A un noi, per così dire, espansivo perché significava un'estensione – per contagio, l'abbiamo definita – del proprio credo anarchico al mondo per il tramite del teatro succede, adesso, un noi resiliente che si confronta con il non cambiamento del mondo e con quello che significa in questa nuova situazione la propria identità e la propria vocazione.

Nella nota dell'agosto 1979 si legge ancora:

e sebbene centinaia di teatri di riversassero nelle strade negli anni '70, cominciò a diffondersi il gas della disperazione. la gente sveniva, indietreggiava, tornava in lacrime nei suoi loft, non funziona niente, le rivoluzioni falliscono, non accade nulla, il mondo sta cedendo, si sta spaccando e noi ne saremo vittime. indossavamo persino i colori dell'arcobaleno e un quinto della nazione fumava erba. la forma che cambia il contenuto non era ancora cambiata abbastanza.¹³

Il “non più” della rivoluzione è visto come un “non abbastanza”. Non ha avuto luogo e, allora, va ridefinito ruolo e posizione del rivoluzionario, perché Beck non rinuncia a essere tale ma si ripensa senza cedere al facile

¹² Ivi, p. 180.

¹³ Ivi, p. 179.

utopismo di chi non si confronta con la storia. Gli ultimi anni di Beck sembrano proprio un tentativo di prendere le misure di questa nuova situazione e le sue riflessioni teoriche rappresentano l'interrogativo su quale possa essere un pensiero che non rinuncia alla dimensione rivoluzionaria quando ha maturato la consapevolezza che la rivoluzione ha fallito. E, in primo luogo, è la propria di rivoluzione ad aver fallito. Non scordiamo che *Theandric*, per quanto postumo, per quanto costruito per frammenti e senza una loro disposizione cronologica ma come tante isole argomentative diverse va considerato come un sistema di ragionamento organico, o, almeno, questo voleva essere nelle intenzioni di Beck.

Vediamo, allora, alcuni passaggi che appaiono particolarmente significativi per mettere a fuoco la condizione di fallimento rivoluzionario con cui Beck si confronta. Il 30 gennaio 1982 scrive: «come un "viaggio dal 1975 al 1982, nel lamento per non avercela fatta" per aver fallito la campagna italiana e aver perso la rivoluzione culturale»¹⁴. È un'affermazione particolarmente dura, infiltrata di quella disperazione da cui si sentono circondati tanto Beck quanto la Malina. Gli anni a cui si fa riferimento, in un inserto singolarmente virgolettato quasi fosse la citazione di qualcosa che lui stesso o altri del gruppo hanno detto, sono proprio quelli del passaggio dal teatro di strada a una dimensione più teatrale che rappresenta, per Beck, allora qualcosa di più e di più profondo del recupero formale del teatro quanto il tentativo strategico di far riacquistare alla propria attività una rinnovata funzione comunicativa. La quale non ha funzionato o ha funzionato poco, nel senso che gli spettacoli prodotti in quegli anni hanno avuto una circolazione ridotta, un impatto infinitamente minore rispetto ai precedenti e sono anche meno risolti sul piano compositivo.

In un'altra pagina di *Theandric*, non datata ma sicuramente legata a questa stagione di transizione, Beck scrive: «L'opera teatrale oggi è di nuovo qualcosa da guardare, ed è soprattutto un esame visivo, che guarda la superficie».¹⁵ È un'affermazione che potrebbe essere riferita alla svolta che il teatro sperimentale sta avendo in quegli anni – si pensi a Wilson, a un livello internazionale, o alle diverse forme di teatro dell'immagine che hanno luogo in Italia, che, non va dimenticato, è la casa del Living in quegli anni – ma che può essere benissimo messa in relazione alle scelte estetiche che il Living sta facendo. È interessante notare come Beck sviluppi il suo ragionamento partendo da quelle premesse:

l'evento teatrale è confinato al guardare. E, naturalmente, bisogna guardare. Ma l'Utopia non può essere unidimensionale. Ma questo è un momento in cui si brancola. Ciò che devo ammettere è che tutti sono a conoscenza di Utopia, e brancolano.¹⁶

¹⁴ Ivi, p. 285.

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*.

Il verbo brancolare rende con grande chiarezza la sensazione di incertezza in cui, secondo Beck, ci si muove, tra la fede che un pensiero rivoluzionario (l'utopia) è necessario e la consapevolezza che oggi è un orizzonte di cui si sono perse le coordinate.

Nelle note datate agli ultimissimi anni di vita di Beck questo sentimento critico della rivoluzione, della funzione trasformatrice del teatro e della visione profetica del cambiamento è particolarmente vivo e lucido. Il 25 marzo del 1983 scrive:

Una volta la rivoluzione ci ispirava e ci esaltava. Adesso ne abbiamo paura. E perché? Perché è stata corrotta da quella parte di noi che corrompe. È la parte che dobbiamo circoscrivere e trasformare. Il tradimento di se stessi in nome della sopravvivenza ancora e sempre la storia della Storia.¹⁷

Il problema, allora, non è solo sociale ma individuale. Il "non abbastanza" che riguardava le trasformazioni necessarie al teatro per farsi motore del cambiamento del mondo riguarda, in primo luogo, se stessi. Qualche mese prima, il 29 luglio del 1982, Beck scrive:

Io confesso il revisionismo delle mie stesse idee. Confesso di essermi sbagliato ma non ripudio ciò che ho detto. Confesso di aver proclamato il libero amore e di non essere stato capace di camminare in equilibrio sul filo senza cadere, a volte verso la morte, a volte nella rete di sicurezza.¹⁸

C'è tutto il Beck di quegli anni in questa affermazione che oscilla tra il sentimento di aver fallito e la necessità di continuare a essere ciò che si è. Il termine revisionismo non va confuso. Beck non rinnega, il suo revisionismo non riguarda ciò che è stato quanto non esserlo stato abbastanza.

C'è, in questa consapevolezza, un forte senso della Storia con cui deve confrontarsi il teatro, nella sua vocazione trasformatrice e nell'inanità dello sforzo. È un sentimento, questo della Storia, che emerge con chiarezza nel passo di uno scritto del 26 marzo 1984 sulla funzione pedagogica del teatro, nella prospettiva del cambiamento e del superamento dello stato di disperazione. «Se le bombe non possono insegnare - scrive - come può farlo il teatro? Se l'angoscia accumulata del ventesimo secolo nella sua tragedia senza pari non può insegnare, come può farlo uno spettacolo?». ¹⁹ Il problema, per molti aspetti, è quello che pone quando parla di Artaud e dell'assuefazione al dolore. L'orrore non funziona da vaccinazione, la Storia ha la dannazione di ripetersi senza produrre un insegnamento condiviso che eviti di ricadere nella tragedia. Il teatro, come lo pensa Beck,

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 108.

¹⁹ Ivi, p. 304.

proprio questo vaccino avrebbe voluto essere, ma non è riuscito e ora si trova a confrontarsi nuovamente con il medesimo scenario di guerra, perdizione e disperazione.

Nell'aprile del 1984, dal suo letto d'ospedale, le parole di Beck assumono un valore ontologico, in quanto riguardano l'esperienza umana in sé e non solo quella del suo presente, con un'intonazione profetica che lascia stupiti:

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 cammino.²⁰

Come leggere, allora, questa stagione della riflessione di Beck? Come un pessimismo cupo che succeda all'ottimismo degli anni sessanta? In realtà i due termini sono poco adatti a definire le due fasi della riflessione di Beck. L'analisi cruda e, a tratti, anche dura che propone nei primi anni ottanta non può essere ricondotta alla dimensione del pessimismo, in primo luogo perché i passaggi che abbiamo riportato si alternano ad altri la cui prospettiva suona diversa e poi perché Beck non perde, per usare un'espressione cara a lui e Malina, la speranza ma sente l'esigenza di confrontarsi a viso aperto con lo scenario storico che lo circonda, riformulando, senza rinunciarvi, la sua vocazione di rivoluzionario. D'altro canto ridurre a un ottimismo un po' ingenuo l'esperienza teatrale degli anni sessanta è un errore altrettanto grave perché comporta limitare non poco il magistero del Living. Uno sguardo utopisticamente ingenuo sul mondo, probabilmente, fu quello di chi al Living guardava come a un modello di controcultura ma Beck e Malina erano ben consapevoli delle contraddizioni sociali, oltre che personali, entro cui si muovevano.

I due termini, però, ottimismo e pessimismo diventano di grande utilità per comprendere il pensiero di Beck se li consideriamo nell'accezione che a essi diede Gramsci nella famosa dicotomia tra pessimismo dell'intelligenza e ottimismo della volontà. Ne comincia a parlare già in alcuni articoli su «L'Ordine nuovo» nel 1920 come del paradigma che deve contraddistinguere il militante comunista, conscio della difficoltà stringente in cui lo pone il contesto ma, al tempo stesso, aperto alla vocazione al cambiamento rivoluzionario. In *Dove va il Partito socialista?*, nella rubrica "La settimana politica" de «L'Ordine nuovo» del 10 luglio 1920, criticando aspramente la tendenza riformatrice moderata del partito e del sindacato, e prefigurando la scissione di Livorno del 1921 da cui nacque il Partito Comunista Italiano, Gramsci conclude il suo appello alla rivolta con queste parole:

²⁰ Ivi, p. 312.

La parola d'ordine: Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà, deve essere la parola d'ordine di ogni comunista consapevole degli sforzi e dei sacrifici che sono domandati a chi volontariamente si è assunto un posto di militante nelle fila della classe operaia.

La dicotomia fra i due termini torna in molti passi degli scritti gramsciani ma è particolarmente interessante come viene presentata in un frammento del primo dei *Quaderni dal carcere*, in cui si mette in risalto la distanza abissale tra le illusioni consolatrici e l'analisi concreta, e materialista, della realtà. Nella condizione in cui ci pone l'illusione «tutto è facile. - scrive - Si può ciò che si vuole, e si vuole tutta una serie di cose di cui presentemente si è privi», «occorre, invece, - aggiunge - violentemente attirare l'attenzione nel presente così com'è, se si vuole trasformarlo. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà».²¹ È un'affermazione che, pur con le dovute prudenze, ben si adatta a illustrare l'atteggiamento di Beck e il suo stato d'animo.

Considerato quanto detto sin qui, qual è la risposta che dà il teatro rivoluzionario? Lo spazio tra pessimismo dell'intelligenza e ottimismo della volontà è quello entro cui si muove Beck, nei suoi ultimi anni, senza fornire una soluzione, perché anche la "bella rivoluzione anarchica non violenta" è diventata più un mantra per riconoscersi nella propria individualità artistica e umana che una pratica dalle ricadute concrete e immediate. Beck ha sempre saputo che la via della rivoluzione era una lunga marcia ma ora ha la consapevolezza che la Storia obbliga a fare una deviazione rispetto al percorso più rettilineo, a creare un'ampia ansa nel proprio percorso. *Theandric* è il luogo teorico in cui si disegnano le coordinate di tale nuovo procedere. Più che una risposta, però, sullo stato in cui si trova il rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito, vengono fornite una serie di immagini metaforiche che ci aiutano a comprenderlo.

La prima ci fa tornare all'inizio del nostro discorso quando abbiamo ricordato lo spettacolo del 1978 che segna una svolta nel percorso del Living, *Prometeo al palazzo d'inverno*. Ebbene la figura di Prometeo torna con una grande pregnanza in *Theandric*. In una serie di frammenti datati 1-3 giugno 1982 Prometeo diventa l'emblema del ribelle nella dimensione dello sconfitto, una figura in cui, esplicitamente, Beck si riconosce. Nel primo di questi frammenti che hanno il sapore di aforismi, scrive:

joyce modellò la sua vita su dante, mann su goethe, e chi hai scelto tu, chiese l'insegnante delle superiori, prometeo, mormorò il giovane a se stesso, a voce troppo bassa per essere udito.²²

²¹ Antonio Gramsci, *Passato e presente*, a cura di Valentino Gerratana, Editori riuniti, Roma 1973 pp. 7 e 8.

²² Julian Beck, *Theandric*, cit., p. 79.

È quasi una confessione, ma cosa significa modellare la propria vita su Prometeo? Va, anzitutto, chiarito che quando propone questa visione di sé, Beck non pensa solo a quello che è diventato quando scrive ma a se stesso nell'interezza del suo percorso di vita. Prometeo lo è sempre stato, solo che adesso ne ha acquisito la consapevolezza e questo lo aiuta a comprendere la sua condizione di rivoluzionario che brancola nel mondo, rischiando a ogni passo di cadere ma procede. Ma perché Prometeo tra gli esempi infiniti che offre la mitologia greca? Julian Beck lo spiega:

Prometeo è la prima persona ad emergere dalla galassia della mitologia greca. [...] 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, immorale, ma incerto del suo destino, insicuro. Prometeo, come tu e io, è chiaroveggente.²³

In Prometeo Beck vede la ribellione all'omologazione, il rifiuto della logica di potere del sistema, il Noi, che nega agli uomini il fuoco dell'emancipazione. La ribellione di Prometeo non è come quella degli altri Titani che si scagliarono violentemente contro gli dei e furono sconfitti, il suo è un gesto di disobbedienza consapevole delle conseguenze cui va incontro. Prometeo dona il fuoco e non si nasconde all'ira di Zeus, affrontandola con la dote resiliente del sacrificio. L'atto rivoluzionario è assunzione della colpa e della responsabilità. Apparentemente è una sconfitta, in realtà è una vittoria. Da un lato perché il fuoco salvifico è consegnato agli uomini, consentendo loro di emanciparsi dalla loro condizione di animali sottomessi e, poi, perché enuncia la possibilità della rivoluzione come disobbedienza. In un altro passo di *Theandric* Beck torna su questo aspetto leggendo in Prometeo una sfida al potere che ne prefigura la sconfitta. Scrive:

Urano è sconfitto da Cronos che è sconfitto dai Titani che sono sconfitti da Zeus che è sfidato (sconfitto?) da Prometeo; e il teatro, come l'universo in evoluzione, è anch'esso una storia di rivolte.²⁴

Prometeo, dunque, come il rivoluzionario che non ha una rivoluzione sua ma porta in sé, nella sua stessa sconfitta, il germe della vittoria. La vicenda di Prometeo è bloccata, in Eschilo, nel suo eterno tormento. Almeno per come ci è stata tramandata attraverso l'unica tragedia rimasta della trilogia che riguardava Prometeo. Sappiamo, ma ne abbiamo solo delle tracce, che Eschilo avrebbe concluso il suo racconto con un *Prometeo liberato*, in cui l'eroe cedeva a Zeus, riconciliandosi con lui e accettandone l'ordine. Non è questo il Prometeo a cui guarda Beck, quello che gli interessa – o anche solo

²³ Ivi, p. 80.

²⁴ Ivi, p. 144.

quello che conosce – è il *Prometeo incatenato* e se un *Prometeo liberato* ha in mente è, semmai, quello scritto da Shelley nel 1820 in cui il finale è tutt'altro in quanto la liberazione di Prometeo coincide con la detronizzazione di Zeus, in una visione libertaria e anarchica della storia. Nelle parole di Beck manca, però, ogni apertura catartica. Ciò che gli interessa è l'atto del sacrificio, la rivoluzione che si dà come testimonianza offrendosi a un mondo che non la capisce.

Un secondo motivo metaforico che ricorre in questi anni è quello del sonno. Qualcosa che, apparentemente, ha poco a che vedere con la dimensione dell'essere rivoluzionario e che, invece, proprio in questa prospettiva è posto da Beck. Non a caso l'ultimo spettacolo che realizza, nel 1983, si intitola *Archeologia del sonno* ed è una creazione di cui firma il testo, le scene i costumi e le luci, mentre la regia è di Judith Malina. Si tratta di uno spettacolo particolarissimo a cominciare proprio dal testo drammatico. Beck presenta una situazione narrativa al cui centro è l'esperienza di una comunità di dormienti a contatto con uno scienziato che li studia. Non c'è, però, un racconto lineare. Beck sceglie una struttura compartimentata, fatta di tante scene/situazioni diverse, caratterizzata da un andamento allusivo e decostruito che ricorda le modalità della scrittura surrealista. Su questo impianto verbale è costruita un'azione scenica basata su una gestualità espressiva ispirata alla biomeccanica e su una qualità molto curata, specie sul piano cromatico, dell'immagine.

Il lascito teatrale di Beck è, dunque, affidato al sonno e, da come esso è presentato negli scritti di quegli ultimi anni, è qualcosa che riguarda una riflessione che va oltre il progetto dello spettacolo. Una serie di note datate 1982 dimostra come lo spettacolo si situi entro uno sforzo di natura riflessiva più ampio e come tale sforzo abbia un risvolto, in una maniera del tutto nuova e peculiare, di natura politica o, ancor meglio, rivoluzionaria. Nel dicembre Beck scrive:

Voi che dormite svegliatevi! è stato a lungo il 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 morte"²⁵

È un passaggio di grande interesse proprio per la relazione che viene instaurata tra sonno e rivoluzione. Lo slogan "Svegliatevi" è chiaramente un riferimento a quell'invito a uscire dal buio e dalla notte della morale borghese e del sistema capitalistico che era stato il motore rivoluzionario del Living degli anni sessanta. Svegliarsi voleva dire, in quel contesto, mettere in gioco la coscienza e aprirsi a un processo di trasformazione che, se nasceva come individuale, poi si qualificava come collettivo. Cosa

²⁵ Ivi, p. 199.

significa, allora, questa antinomia che viene ora affermata, così perentoriamente, tra veglia e sonno? È evidente che il sonno a cui si fa riferimento non è più quello borghese da cui bisogna evadere ma la condizione, soggettiva, di uno stato dell'essere diverso da quello diurno dominato dalla realtà. Si tratta di un chiaro recupero dell'estetica bretoniana posta a fondamento del Surrealismo in cui il sogno era l'antagonista del senso razionale della realtà ed esprimeva una condizione più profonda e autentica del sé. Se leggiamo come Beck sviluppa il suo appello a dormire non solo tale richiamo è palese (e capiamo anche i richiami surrealisti che caratterizzeranno l'anno dopo *L'archeologia del sonno*) ma ci introduce a un peculiare livello dell'esperienza umana: confrontarsi col mostruoso che vaga in noi, col senso di distruzione e di morte che ci pervade. L'atto a cui Beck chiama è quello di vincere tale mostruoso facendo del sonno il luogo privilegiato del confronto e dello scontro. Un confronto che ha una forte matrice rivoluzionaria, ma nel senso in cui l'intendeva Artaud. Questi nel post scriptum al *Manifesto per un teatro abortito*, datato 8 gennaio 1927, nel vivo della polemica con Breton proprio sul tema della rivoluzione, scrive che «la Rivoluzione più urgente da fare è in una specie di regressione nel tempo», qualcosa che non riguarda la sfera della politica – «Non m'importa proprio niente, lo dico chiaro e forte, che il potere passi dalle mani della borghesia in quelle del proletariato» – e in un opuscolo polemico dello stesso anno, che si contrappone già nel titolo ad uno precedentemente pubblicato da Breton, afferma ancora più drasticamente: «I miei scrupoli di fronte all'azione reale? Sono scrupoli di ordine assoluto», specificando che il suo «è il punto di vista di un pessimismo integrale. Ma una certa forma di pessimismo porta con sé lucidità. La lucidità della disperazione, dei sensi esacerbati, come se fossero sull'orlo di precipizi».²⁶ La rivoluzione, nella visione artaudiana, è un assoluto che riguarda la sfera dello spirito e, significativamente, è caratterizzato dalla «lucidità della disperazione», un concetto vicinissimo a quanto sostenuto da Beck nei suoi ultimi scritti. Allora, per Beck, il confronto faccia a faccia, senza infingimenti, col minotauro, la sfinge, l'angelo sterminatore e la morte che è in noi non è un processo solo psicologico ma un processo rivoluzionario. Essere rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito è fare un viaggio, attraverso il sonno, dentro se stessi per superare quei limiti e quelle barriere che hanno reso fallimentare non solo la rivoluzione degli anni sessanta ma tutte le rivoluzioni del

²⁶ Antonin Artaud, *À la grand nuit ou le bluff surréaliste*, edito dall'autore, Paris 1927, ora, col titolo *Nella notte fonda o il bluff surrealista*, in Maurice Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo*, Mondadori, Milano 1972 (ed. orig. 1964), pp. 250-251. L'opuscolo di Breton a cui Artaud fa il verso è *Au grand jour*, Éditions surréaliste, Paris 1927. Sul tema della polemica Artaud Breton rimando al mio *Del concetto di rivoluzione nell'epoca delle avanguardie*, in Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petrini (a cura di), *L'ottobre delle arti*, Accademia University Press, Torino 2019.

Novecento. È un atteggiamento non di rinuncia ma un modo, l'unico che Beck sembra intravedere, per riavviarsi nella lunga marcia verso la rivoluzione che, fin nel letto d'ospedale, è sempre il suo orizzonte di riferimento.

A questa ricerca dell'io rivoluzionario all'interno di sé corrisponde, significativamente un richiamo al teatro, presentato in una forma molto diversa da come fatto in tante occasioni e in tante stagioni precedenti. Nello stesso dicembre, il 12, scrive:

Andare a teatro assomiglia più di ogni altra cosa all'addormentarsi [...] il sipario si apre e comincia il sogno [...] e sei trasportato dalla corrente in territori sconosciuti [...] ogni nuova scena apre un'altra porta, e l'ignoto si erge rivelato, lo accompagnano geroglifici [...] non capisco, non capisco, che cosa significa e la figura che possiede la risposta si allontana ancora e ancora e muore lasciando solo tracce, frammenti che noi dobbiamo ricomporre come archeologi che tentano di ricostruire il segreto del passato».²⁷

Al teatro come pratica della realtà, come operazione politica diretta basata sul qui e l'ora di un'esperienza condivisa si giustappone, in queste parole, una visione del teatro come esperienza nello sprofondamento del sé individuale, come incontro col mistero in una condizione di regressione – ancora un motivo che ricorda Artaud – che conduce verso un ignoto privo di risposte che si manifesta per tracce, segni, ombre, enigmi.²⁸ Un luogo da frequentare come archeologi, in una scrittura che si esprime per frammenti e discontinuità cercando di ricomporre un intero che si sente e si sa essere irrimediabilmente perduto o ancora tutto da inventare.

Il sonno, dunque, come spazio in cui vivere la ricerca del sé, del teatro e, attraverso di essi, della rivoluzione. C'è uno scritto, sempre contenuto in *Theandric* e datato novembre 1982 – a dimostrazione che sono quelli i mesi di maggiore riflessione sul tema che stanno conducendo alla scrittura di *Archeologia del sonno* – che sintetizza bene la direzione che Beck ha dato al suo pensiero e in cui questa nuova condizione dell'essere rivoluzionario, per niente affidata a un utopismo di maniera ma radicata nel sentimento del tempo presente, è espressa con la più chiara evidenza.

Per lungo tempo sono stato interessato al sovvertimento dei nostri costumi e delle norme morali, a istigare alla disintegrazione delle placche di ferro (strappate con duro lavoro dalle viscere della nostra bella terra), a disfare i nodi della rete nella quale siamo intrappolati come pesci; ma ora voglio la

²⁷ Ivi, p. 192.

²⁸ Beck aveva lasciato lo schema progettuale di uno spettacolo non a caso intitolato *Enigmas*, in cui erano presentati frammenti da celebri testi teatrali, che fu messo in scena dal Living, sotto la direzione di Hanon Reznikov. Judith Malina e Tom Walker in occasione della mostra *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario* che si tenne a Castel Sant'Elmo di Napoli nel 2003.

magica trasformazione del nostro io-pesce in qualcosa che possa passare attraverso, e nuotare, nuotare verso terra, piombare sulla spiaggia, sviluppare piedi, braccia, un cuore grande, una mente chiara, memoria, ed essere-che-è-capace-di-sopravvivere».²⁹

Assieme alla prospettiva di una nuova rinascita nella metamorfosi, ciò che colpisce è quell'espressione finale composta di tante parole legate tra loro da un trattino a identificare una cosa sola, un essere nella sopravvivenza quale condizione nel rivoluzionario negli anni in cui Beck scrive e ancora di più oggi, verrebbe da aggiungere. Una condizione che ricorda, per tessere un legame col teatro rivoluzionario della prima metà del Novecento, quanto scrive Brecht ne *La linea di condotta* che è un apologo didattico proprio sulla necessità, come prima virtù del rivoluzionario, di non mettere a rischio vita e identità. Ebbene Beck si presenta come uno che sopravvive, non nel senso che rinuncia ai suoi sogni ma perché tiene duro anche quando l'epoca è più che ostile cercando nuove strade, più personali e più artistiche, per conservarsi in vita in una prospettiva rivoluzionaria.

Abstract

The years from 1978 to 1985 – the final years, in short, of Julian Beck's life and of his artistic and theoretical production – represent a significant but little-studied moment in his artistic journey. Beck came, in fact, from the experience of street theatre and direct political agitation that had characterized the 1970s, and he began to ask new questions, both regarding artistic creation and theoretical production. The latter is collected in *Theandric*, a volume of writings, notes, ideas, and theatrical and political visions that Beck wrote during those seven years and left unfinished due to his death in 1985. In 1992 the book was published posthumously, and it constitutes a territory of extraordinary importance to traverse in order to understand how the visionary thought of its author was evolving.

There is a dominant thematic motif in the book, concerning the question that Beck continuously poses to himself about what a revolutionary strategy could and should be when the insurrectional impetus of the 1970s has already faded. In Beck's words there is no indulgence in nostalgia, nor a flat repetition of the visionary positions of the two preceding decades. Rather, there is a lucid analysis of the drift of the times, experienced with both suffering and clarity, which leads him to pose the question of theatre in terms of a non-conservative return to the opera. Beck theorizes an aesthetic of resistance and survival that signals the traits of the new dialectic established between libertarian vision and social reality.

Autore

Lorenzo Mango insegna Storia del Teatro moderno e contemporaneo presso l'Università di Napoli 'L'Orientale'. Ha scritto Federico Tiezzi. *Storia di un regista di teatro* (2025), Edward Gordon Craig (Carocci 2021), *Il Novecento del teatro. Una storia* (Carocci 2019), *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, (Titivillus, 2015), *La scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista* (CUE Press, 2015), *Il principe costante di Calderón de la Barca/Slowacki per Jerzy Grotowski* (ETS, 2008), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Bulzoni, 2003), *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi* (Bulzoni, 1994).

²⁹ Ivi p. 171.