

Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone*

(su nastro magnetico Rai, 1967)

Eva Marinai

Non trovo la parola giusta
tuono tra i versi
poco a che fare con quanto viene detto
creonte parla
antigone risponde
cosa importa quello che dicono?¹

La presenza dell'attore è più importante del fatto che in quel momento stia leggendo i versi di *Amleto* o di *Macbeth* o di *Faust*. Quello che è importante è la sua presenza e la sua azione.²

Preludio

Perché tornare sull'*Antigone* del Living Theatre?³

Al di là del fatto che non tutto è stato detto su questo spettacolo chiave per il teatro contemporaneo,⁴ la scoperta che intendo condividere qui – e che, in qualche modo, può rappresentare un pretesto per partecipare alle celebrazioni in onore dei sessant'anni della Rai Tv e soprattutto dei novanta della Radio (ottobre 1924 - ottobre 2014) – riguarda un documento unico nel suo genere: le registrazioni radiofoniche dell'*Antigone*, a cura di Gerardo Guerrieri, «in occasione delle recite

¹ Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 1982, p. 207.

² Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2008, p. 122.

³ L'interrogativo prende spunto dal titolo del saggio di Giovanni Greco, *Perché (ancora) Antigone? Breve nota a margine di una messa in scena dell'Antigone di Sofocle*, in Anna Maria Belardinelli, Giovanni Greco, a cura di, *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Le Monnier Università, Firenze 2010, pp. 233-241.

⁴ E per questo mi permetto di rimandare al mio recente studio: *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa 2014.

romane del Living Theatre per il Teatro Club [da egli fondato], dal 10 al 14 maggio 1967, avvenute al Teatro delle Arti [...]».⁵

Delle due rappresentazioni del Living effettuate in Italia in quell'anno, *Sophocles' Antigone* (da *Die Antigone des Sophokles* di Bertolt Brecht) e *The Maids* (da *Les Bonnes* di Jean Genet), «la prima fu registrata su nastro magnetico [...]».⁶ Quelle bobine fortunatamente esistono ancora, conservate alle Teche Rai di Roma, ma meno fortunatamente non erano mai state riversate in digitale e dunque destinate a corrompersi, se non anche a strapparsi. Grazie alla collaborazione di Francesca Ansuini della Nastroteca romana, sono riuscita nell'intento di ricavare dai nastri, a esclusivo uso didattico, i CD audio⁷ delle tre puntate che Guerrieri realizza nel luglio 1968, per «Terzo programma»,⁸ che prevedeva, appunto, «un'analisi dello spettacolo condotta, per così dire, sulla colonna sonora».⁹ L'eccezionalità delle tre trasmissioni consiste anche nel fatto che, rispetto ad altre realizzate sempre da Guerrieri, per la prima volta è usato materiale registrato in presa diretta.

«Terzoprogramma» è anche il titolo della rivista trimestrale Eri-Rai, sottotitolata «l'informazione culturale alla radio», che nel nr. 2, anno 1970, pubblica la trascrizione degli episodi in questione. Nell'introduzione, datata marzo 1970, Guerrieri osserva come

la riduzione spettacolare che si verificava per forza di cose alla radio per mancanza del «visivo», si accentua sulla pagina scritta dove manca anche il «sonoro»: resta il discorso

⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre. Gli attori del celebre complesso raccontano a Gerardo Guerrieri la loro avventura artistica e umana*, «Terzo programma», Rai-Eri, Torino 1970, p. 230. Il brano che ho tagliato precisa, per inciso, «non al Teatro Parioli, com'è detto in *Le Living Theatre* di Pierre Biner», p. 197.

⁶ *Ibid.*

⁷ Le tre puntate della trasmissione, per la regia dello stesso Guerrieri, si intitolano: *La Bussola e il Nord* (n. bobina 00242781-2); *Antigone e il rituale* (questo titolo compare nella trascrizione delle puntate, ad opera di Guerrieri, pubblicata da Rai-Eri nel 1970 e già citata; nell'archivio teche Rai, però, il titolo è: *La protesta di Antigone*, n. bobina 00242903-4); *«Non siamo più attori»*. *Storie e confessioni* (n. bobina 00243210-1). Le date di messa in onda delle tre puntate e il *cast* risultano essere, rispettivamente, per *La Bussola e il Nord*: 7 luglio 1968 (durata: 59'05); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Edmonda Aldini, Sergio Fantoni, Romano Malaspina, Barbara Valmorin, Dario Mazzoli, Gianfranco Varetto, Edoardo Torricella, Manuela Kustermann. Colloqui con: Julian Beck, Sergio Fantoni, Judith Malina, Edmonda Aldini. Commissione Rai. Per *La protesta di Antigone*: 8 luglio 1968 (durata: 59'20); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Edmonda Aldini, Rino Sudano, Piero Panza. Commissione Rai. Per *«Non siamo più attori»*. *Storie e confessioni*: 9 luglio 1968 (durata: 58'45); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Rigillo Mariano, Sergio Fantoni, Gino Lavagetto, Dario Mazzoli, Edoardo Torricella, Barbara Valmorin, Gianfranco Varetto e gli attori del Living. Commissione Rai. I CD Audio hanno una marcatura elettronica di sottofondo che ogni 10' recita «Radio Rai, Progetto Archivio».

⁸ È questa la denominazione originaria di Rai Radio 3, la terza rete radiofonica Rai, nata il primo ottobre del 1950 come canale culturale sul modello di esperienze analoghe di altri Paesi.

⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 230.

critico-estetico sui moduli rituali. Da un punto di vista sociologico, più interessante appare alla lunga la serie di interviste con gli attori del Living: il tentativo di distinguere e porre in risalto le singole individualità di un gruppo che, nel suo giro in Europa, ha acquistato (ha detto Robert Brustein) una «unità quasi simbiotica». Unità che significa diversità, e che, singolarmente americana com'è (la prefazione di Margaret Mead a *Coming of Age in Samoa* potrebbe servire da cappello alla nascita del Living, tanto le due esperienze sono nella loro carica antropologica simili quanto a situazione, impulso, carica e esperienza: di un tipo permanentemente americano), può servire di modello a un policulturalismo europeo nascente anch'esso alla ricerca di punti d'incontro costituiti da riti più che da determinati testi.¹⁰

La prima e la terza puntata, infatti, sono dedicate alle interviste a Julian Beck, a Judith Malina e ad alcuni degli attori "storici" della compagnia: Ben Israel, Jenny Hecht, Ben Shari, George Willing, Henry Howard, Eugene Gordon, Theodore Luke, Rufus Collin; mentre la seconda realizza una sorta di radiodramma di *Antigone*. Della prima edizione di *Sophocles' Antigone* del Living Theatre, che debutta il 18 febbraio 1967 a Krefeld (Germania),¹¹ non sono state conservate riproduzioni audiovisive leggibili,¹² mentre ne esistono due della seconda edizione realizzata nel 1979: la prima effettuata presso il Teatro Petruzzelli di Bari (1980), per la regia di Gigi Spedicato e Enza Caccavo, prodotta da Rai 3, e un'altra realizzata negli Stati Uniti (1984), per la regia televisiva di Nancy Gibbs e Rene Escala.¹³ Pertanto, come fonti dirette dello spettacolo originario, escludendo quindi le fotografie e naturalmente le recensioni, resta solo una documentazione audio, che a momenti andava perduta.

La registrazione dà testimonianza delle voci degli attori (la materia fonica) e di parte della partitura ritmico-sonora che essi realizzano (59 minuti e 20 secondi

¹⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 230.

¹¹ Accanto a Beck (Creonte) e Malina (Antigone), che curano anche la regia, altri venti attori: Jenny Hecht (Ismene), Carl Einhorn (Eteocle), Hans Echnaton Schano (Polinice), Henry Howard (Megareo), Steven Ben Israel (la Guardia), Steve Thompson (Emone), William Shari (Tiresia); i tebani e il Coro di Anziani: Rufus Collins, Petra Vogt, Mary Mary, Roy Harris, Frank Hoogetboom, Sandy Van der Linden, Cal Barber, Günter Pannewitz, Luke Theodore, James Tiroff, James Anderson, Pamela Badike, Gene Gordon.

¹² Una ripresa televisiva dell'edizione 1967 fu effettuata al teatro del Ridotto di Venezia il 10 ottobre del 1968 ed è conservata presso l'Archivio della Biennale, ma, essendo molto deteriorata, risulta indecifrabile.

¹³ Si tratta delle uniche registrazioni "ufficiali" dell'*Antigone* del Living (come risulta anche dall'appendice sulle registrazioni audiovisive degli spettacoli del Living Theatre, a cura di Gianni Manzella, pubblicata su Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Prefazione di Judith Malina, a cura di Gianni Manzella, trad. it. di Gianfranco Mantegna, con un ricordo di Bernardo Bertolucci, Socrates, Roma 1994, pp. 439-440). A queste si aggiungono alcune riprese amatoriali, in cui non risultano purtroppo le indicazioni relative alla data e al luogo di realizzazione.

contro i 130 dello spettacolo). Come è noto, tale aspetto della *performance* è realizzato senza l'ausilio di strumenti musicali o riproduzioni audio, ma con l'uso esclusivo del "corpo collettivo", ossia della vocalità degli attori e del loro *body language* attivamente musical/rumoristico, secondo uno stilema attoriale già praticato dalla compagnia anche in spettacoli precedenti. In particolare per *Antigone*, Judith Malina sostiene che si possa parlare di una «*mise en scène* sonora totale», una sorta di *corpo sonoro* costruito a partire dalle improvvisazioni vocali, che ricordano modalità *jazz* ma anche i *râga* indiani, dove l'esecuzione solista è accompagnata dal (o alternata al) canto corale eseguito improvvisando sulle note della micro-scala usata nell'assolo.

Il "coro" attoriale che canta le (*Street*) *songs* è uno dei segni distintivi dell'appartenenza alla comunità anarchica del Living Theatre, e alla comunità *tout court*. In *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), primo esperimento di "creazione collettiva" del Living

il coro si forma così: uno degli attori emette un suono; l'attore più vicino lo ascolta attentamente e solo allora emette un suono; ogni attore ascolta intensamente il proprio vicino di sinistra e quello di destra. Dalla qualità dell'ascolto dipende la risposta e la bellezza e l'armonia dell'insieme. Il coro è totalmente improvvisato [...], di volta in volta. (L'idea deriva da Joseph Chaikin [fondatore dell'Open Theatre], per il quale era soprattutto un esercizio). Per il Living, il coro si carica di un profondo sentimento di appartenenza alla comunità, a quella degli uomini in generale e a quella del Living in particolare; quando un attore, dopo un certo periodo, abbandona la *troupe*, è per un coro del genere che viene integrato al suo ritorno.¹⁴

La presenza *vivente* dell'attore trasforma in gesto fisico e sonoro la materia mitica del testo brechtiano e il suo substrato al contempo popolare e classico,¹⁵ superando la *Körperkultur* delle avanguardie storiche, nella direzione di una dialettica corpo-voce/Parola. A tal proposito, Julian Beck afferma:

[...] L'idea è venuta... dalla voce stessa! Abbiamo constatato che certi suoni non possono venire convenientemente riprodotti che quando accompagnano una ben precisa azione del corpo. È dunque la parte del corpo messa in movimento che "detta" questo suono. Il nostro sforzo ha sempre teso verso una unificazione. E questo è un campo d'applicazione di questo principio.¹⁶

Il copione radiofonico, per la regia di Guerrieri, oltre a mettere in luce l'elemento ritmico dello spettacolo, facendo spiccare la partitura sonora in tutta la sua comples-

¹⁴ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, trad. it. di Ippolito Pizzetti, De Donato, Milano 1968, p. 78.

¹⁵ Cfr. Luigi Belloni, *In scena*, in Sofocle, *Antigone*, ETS, Pisa 2014, p. 182.

¹⁶ Julian Beck in Pierre Biner, *Il Living Theatre...*, cit., p. 169.

sità e ricchezza, consente anche di intessere un dialogo virtuale con l'ascoltatore. Le registrazioni, infatti, effettuate come si è detto in presa diretta (e con la tipica pastosità analogica), sono interpolate da voci narranti, attraverso un montaggio effettuato in studio. La regia di Guerrieri, dunque, delinea due livelli narrativi che proprio la peculiarità del mezzo radiofonico consente di “leggere” simultaneamente, complice l'abolizione – non solo concettuale – dello spazio, assieme a un effetto di contrazione-dilatazione temporale dovuto alla specificità fruitiva, esclusivamente acustica (e acusmatica).¹⁷

Peraltro, i succitati inserti di commento, che spiegano lo spettacolo, pur essendo denominati in forma anonima semplicemente con «annunciatore», «annunciatrice», «voce», oppure «voce uomo», «voce donna», «altra voce», sono opera di noti interpreti del teatro italiano d'avanguardia, quali – nel caso specifico – Edmonda Aldini, Rino Sudano, Piero Panza, che assolvono la funzione di narratori, di *ponte* fra la scena immaginaria (ed immaginata) e l'ascoltatore. I tre “narratori” forniscono anche indicazioni tratte dalle *Note di regia* di Malina.¹⁸ La spiegazione di tale operazione è data dallo stesso Guerrieri, che introduce così:

Più che una sintesi, impensabile, dello spettacolo di *Antigone* del Living Theatre, si tenterà ora di tracciarne un itinerario attraverso i vari nodi rituali che lo compongono, accompagnando i documenti sonori con note di regia di Judith Malina e brani della *Leggenda di Antigone* di Brecht (trad. G. Panzeri) che gli attori premettevano in italiano alle singole scene recitate nella versione inglese. Quanto alla concezione che l'anima, varranno da introduzione queste parole di Artaud, che Judith ha chiamato «la mia folle musa»: Io concepisco il teatro come un'operazione o una cerimonia magica, e farò ogni sforzo per restituirgli, con mezzi attuali e moderni, e per quanto si potrà comprensibili a tutti, il suo carattere rituale primitivo. Ci sono in ogni cosa due lati, due aspetti: 1) l'aspetto fisico, attivo, esteriore, che si traduce in gesti, sonorità, immagini, armonie. Questo lato si rivolge direttamente alla sensibilità dello spettatore, vale a dire ai suoi nervi. Ha delle facoltà ipnotiche. Prepara lo spirito coi nervi a ricevere le idee mistiche o metafisiche che costituiscono l'aspetto interiore di un rito, e delle quali queste armonie o questi gesti non sono che l'involucro. 2) L'aspetto interiore, filosofico o religioso, intendendo quest'ultima parola nel suo senso più largo, nel suo senso di comunicazione con l'Universale.¹⁹

Se non è possibile liberarsi dall'idea che tali inserti narrativi falsifichino, stravolgendola, la natura propria dello spettacolo a marca Living Theatre, è altresì indubbio che – come si vedrà – l'operazione, dai toni didattici segnatamente brechtiani, dà vita ad un nuovo *opus*, un teatro radiofonico (frutto del proprio tempo), che

¹⁷ Cfr. Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT-De Sono, Torino 2004, p. 82.

¹⁸ Cfr. Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre...*, cit., pagine senza numero.

¹⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 254 (corsivo dell'autore).

ormai *non è più* prosa per la radio o radiodramma, come avveniva per tutti gli anni Cinquanta e i primi Sessanta, e che *non è ancora* la radio “libera”, con la svolta degli *over* Settanta e la voce dell'*inaudito* Carmelo Bene.

Phoné

Dopo la musica introduttiva e una breve intervista a Malina²⁰ sulle modalità di realizzazione dello spettacolo, seguita dal commento critico trascritto poco sopra, inizia la *performance*.

Uno degli elementi precipui della rappresentazione, che colpisce l'attenzione dello spettatore “audiovisuale” è senz'altro la presenza di un doppio canale semantico inglese-italiano che, sul piano strettamente sonoro, si traduce in uno scarto percettivo continuo, un *Verfremdungseffekt* al quale contribuisce, rafforzandolo, l'alternanza tra diegetico (la narrazione in terza persona delle azioni compiute) e mimetico (la rappresentazione delle azioni). Riguardo all'elemento fonetico-linguistico (non ancora puro suono), emerge dunque in prima battuta l'utilizzo della lingua “locale”, in base al luogo di messa in scena. Una scelta indubbiamente carica di implicazioni didascaliche, che oltre a rivestire la *pièce* di un carattere universale (la valenza pervasiva del mito come *exemplum* per tutte le genti), evidenzia la duttilità della matrice performativa, la quale – pur essendo a suo modo “strutturata” sul piano registico – rinuncia volutamente al purismo di un'incorniciatura fissa. Lo spettacolo, infatti, pretende di ri-suonare *differentemente*, a seconda della fruizione e del suo spazio/tempo.²¹ D'altro canto, alcuni critici,²² al debutto dello spettacolo a Torino, posero l'accento sulla «non recitazione» degli attori del Living, sulla dizione faticosa dovuta principalmente all'imperfetta pronuncia italiana della compagnia, in certe occasioni al limite del farsesco; ma è interessante osservare che la questione si risolse proprio oltrepassando l'attenzione per la dizione ed entrando in una dimensione recettiva *altra*, dove la percezione non è più volta al significato bensì al puro significante, e dove le sonorità astratte si pongono in contrappunto con la fonetica, intesa come espressione drammatica:

[...] una volta impostato il problema della resa della parola in una ossessiva ricerca di

²⁰ Quando si indica un'intervista ad uno degli attori della compagnia, ivi compresi i fondatori, s'intende che la risposta è recitata da un interprete dei succitati; nel caso specifico da Edmonda Aldini.

²¹ Ancora una volta le sfaccettature di matrice orientale della teoresi di John Cage, in cui rientra il concetto secondo cui il tempo di un brano musicale si trasforma a seconda del luogo nel quale è costretto a riecheggiare, influenzano marcatamente il modo di fare teatro del Living, o per meglio dire testimoniano una interazione reciproca tra i due percorsi.

²² Cfr. l'immediato resoconto di Franco Quadri, *L'Antigone del Living e la critica italiana*, «Sipario», 253, maggio 1967, pp. 12-15; e poi lo studio di Salvatore Margiotta, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, «Acting Archives Review», II, 3, maggio 2012, pp. 179-200.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

equivalenti gestici, la cura della dizione perde ogni importanza; posto che i toni e le pause non servono più a colorare i significati della frase drammatica, tutta l'attenzione è trasferita sui ritmi e sulle note; la parola è puro elemento sonoro, in una partitura parallela a quella elaborata per la gesticazione. Ogni gesto simbolico trova quindi una corrispondenza di sonorità astratta che si pone di regola in contrappunto con la fonetica come diretta espressione della scrittura drammaturgica. Sono stati così usati il rantolo e il ticchettio dell'attore in sala, lo schiocco della danza, l'urlo inarticolato dell'evirazione, l'imitazione di elementi naturali e meccanici, le sirene, la respirazione affannosa, i fonemi e, alla fine del coro-invocazione tra il pubblico, addirittura il pianto e il singhiozzo.²³

In questa resa radiofonica, però, il testo recitato in italiano, ovvero i *Brückenverse*, i versi-ponte o versi di raccordo del *Modellbuch* brechtiano 1948, non compare, surclassato dai commenti fuori campo. Quindi la materia fonica, costruita a partire dalle improvvisazioni attoriali, concerne parte (poiché vengono operati importanti tagli) dei 1304 versi del testo brechtiano, che nella versione originale sono recitati integralmente.

In ogni caso, l'ascolto – seppur parziale – delle voci degli attori dà conto in modo inderogabile della traduzione degli archetipi espressivi e delle correnti emotive di *Antigone* in un reticolo di segni che richiama i geroglifici, non solo gestuali ma anche vocali, di Artaud²⁴, riferimento costante per la compagnia a partire dal 1958²⁵. D'altra parte, Malina cita, tra i modelli espressivi di riferimento, anche e soprattutto vocali, Alexander Moissi, grande attore manierista del teatro neoromantico tedesco, interprete per Max Reinhardt, le cui doti ella fu in grado di apprezzare grazie ad alcune registrazioni audio, dove l'attore recitava *Der Glocke* [*La campana*] di Schiller con un'intonazione definita «artaudiana». In particolare per l'interpretazione dell'eroina greca, Malina dichiara espressamente di essersi ispirata alle

²³ Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, «Teatro», I, 1, 1967, p. 57.

²⁴ L'unico documento per ascoltare la voce di Artaud è l'opera performativa *Pour en finir avec le jugement de dieu*, testo radiofonico del 1948 pubblicato anche in italiano, con registrazione allegata: Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, trad. it di Marco Dotti, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, Roma 2000.

²⁵ I Beck vengono a conoscenza degli scritti raccolti in *Le Théâtre et son double* (1938) di Antonin Artaud grazie all'amica traduttrice Mary Caroline Richards, che fornisce loro in anteprima una copia del lavoro editoriale che sta curando per la Grove Press (Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 38). Sulla presenza della lezione artaudiana negli spettacoli del Living, e in particolare *Antigone*, una voce fuori dal coro è quella di Marianne Kesting, *Antigone im Beatle-Look. Sophokles-Hölderlin-Brecht und die Version des Living Theatre*, «Die Zeit», 24 febbraio 1967. La storica della letteratura, a pochi giorni dal debutto dello spettacolo a Krefeld, in risposta a Hellmuth Karasek, favorevole al confronto positivo Artaud-Living, scrive questo articolo di polemica, cui segue un secondo, ancor più incentrato sul tema: Ead., *Das Theater der Grausamkeit. Das Living Theatre und sein Bekenntnis zu Artaud*, «Die Zeit», 14 aprile 1967.

modulazioni della voce di Moissi, al suo «uso profondamente appassionato della voce e del corpo»,²⁶ e al grido di Artaud:

è il mio modo di interpretare Antigone, ad esempio, dove la mia non è la recitazione misurata tipica del teatro moderno, in cui l'attore lascia che le emozioni lo attraversino, e dove pure esiste la passione, ma si tratta di una passione socialmente repressa... Laddove Artaud dice: all'inferno la repressione sociale! Tirate fuori e urlate quello che sentite realmente. Non una parvenza, non il modello sociale del sentimento, ma il vero sentimento!²⁷

Dunque, il grido e il soffio artaudiani come chiave di accesso al teatro del corpo e al mondo,²⁸ l'*outcry*, "l'urlo" (tarda filiazione dell'*Urschrei* schoenbergiano ed espressionista), anche di matrice anarchica, che Malina e Beck considerano strumento indispensabile alla perforazione dell'involucro dello spettacolo.²⁹

Oltre all'esempio di Sarah Bernhardt, ascoltata mentre recitava *Phèdre*, o di altre grandi attrici come Elisabeth Rachel Félix, Malina rammenta anche Valeska Gert,³⁰ che le insegnò «l'irregolarità della voce e dell'azione», cioè uno stile franto, espressionista, col quale Gert riteneva di aver influenzato Majakovskij.³¹

Julian Beck, di rimando:

Io per esempio ho scoperto in *Antigone* possibilità della mia voce che non conoscevo, non avevo mai tentato: perché forse recitavo in modo più realistico. Ci si trova davanti a un attore e non si sa bene come affrontarlo, come trattarlo. Sempre questa storia, questo punto interrogativo, del non sapere. A un certo punto poi la cosa succede. E in fretta. Dopo giorni e giorni che si è alle prese con un certo problema, e non succede niente, non si sa da dove attaccarlo, a un certo punto, senza nessuna difficoltà o sforzo, succede tutto, in un attimo: facilmente.³²

²⁶ Cfr. Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., pp. 45 e 56.

²⁷ Ivi, p. 24.

²⁸ Cfr. Umberto Artioli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, in particolare alle pp. 91-92, 150-163, 217-234, 299-300 (Francesco Bartoli, *Van Gogh pittore del soffio*, in Ivi, p. 300: «il respiro fisico che si fa gesto presentativo»); e il recente contributo di Antonio Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2, dicembre 2013, pp. 36 e ss. Sul "respiro"-yoga nel training attoriale del Living cfr. anche Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 79.

²⁹ Cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 24 e Judith Malina in Ivi, p. 158: in *Paradise Now* (1968) l'urlo diverrà strumento fondamentale di protesta e rivoluzione: «ci rivolgevamo a ogni spettatore in modo molto personale e diretto, spostandoci in mezzo a loro per il teatro. A ogni ripetizione esprimevamo più passione e più frustrazione rispetto all'abuso che ci era imposto, il volume della voce si alzava, la temperatura cresceva, finché finivamo con un urlo collettivo».

³⁰ Cfr. Judith Malina, *The Piscator Notebook*, Routledge, London-New York 2012, p. 32.

³¹ Cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 56.

³² Ivi, pp. 242-244.

Tacet

L'ascolto radiofonico dello spettacolo non permette, per ovvie ragioni, di fruire del lungo silenzio che accompagna l'ingresso degli attori in scena, in quanto il "vuoto" previsto è riempito dai commenti critici.

Il primo messaggio uditivo dello spettacolo è costituito, quindi, dal suono della sirena, che lascia intravedere l'inferno della guerra. Un *drone* incessante e allarmante composto da un tappeto vocale realizzato, come sottolinea Guerrieri nella didascalia del copione, «*a bocca chiusa*»,³³ in una sorta di ventriloquio avente funzioni rituali e cultuali (come in alcune antiche civiltà), intrecciato micropoli-fonicamente da varie altezze vicine tra loro. Un effetto acustico che ha un grande impatto emotivo, aprendo uno scenario dai toni cupi. Non si sentono, invece, le voci degli spettatori, che rappresentano il vero inizio della *performance*, ossia il Prologo. L'entrata del pubblico, infatti, è per il Living il momento in cui i *non più* spettatori (bensì attori inconsapevoli di esserlo) riproducono l'arrivo degli argivi, nemici dei tebani. Tebe è sul palco, mentre la platea è Argo. Un indistinto insieme di rumori fuori scena (ma, per il Living, è un dentro la scena!) che, nella versione video, precede il *tacet* del palcoscenico spoglio e immoto. Non è possibile, perciò, percepire il lento movimento degli attori della compagnia che entrano in quella che si potrebbe persino definire una camera anecoica (dove la scena è privata, oltretutto, di qualunque elemento scenografico), nella quale le sculture sonore messe in atto dal "corpo collettivo", evocative degli esperimenti di Duchamp, agiscono per più di venti minuti, caricando lo spazio – come in 4' 33" (*Quattro minuti, trentatré secondi*) di John Cage o un po' come nelle suggestioni feldmaniane di *Rothko Chapel* – della presenza muta dell'umano, con le sue simbologie e ancestralità nascoste.

Qui, pertanto, sulle profondità ritmiche dell'allarme antiaereo, si staglia la voce di commento che, traendo spunto dalle *Note di regia* di Malina, recita:

(*Suoni di sirena d'allarme emessi a bocca chiusa dagli attori, nel prologo di Antigone*)

VOCE — Dalle note di regia di Judith Malina per *Antigone*.

MALINA — La scena è vuota. Tebe al buio, Argo in luce.

Entrano i primi Argivi in platea.

Quando una decina di Argivi sono entrati, cominciano a uscire i primi Tebani.

Entrano, e guardano gli Argivi in platea.

Cupi, silenziosi, forse mormorano una volta tra loro.

Scrutano i nemici nel pubblico.

(*Sirene*)

Ma negli occhi del pubblico, degli spettatori.³⁴

³³ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 254.

³⁴ *Ibid.*

Le immagini sonore del Living, come quelle visive, «traboccano di senso»,³⁵ e questa musica, al di là dall'essere mero esercizio di meditazione attiva, è fonte di prelogica memoria, dove trovano spazio suoni onomatopeici pre-verbali, che sembrano ricordare gli esercizi dei Copiaus.

Fendono il tappeto sonoro urla e strepiti guerreschi, il latrare di cani lontani, le strida degli avvoltoi; si odono frequenze distorte in un'estetica che – si potrebbe suggerire – anticipa il *noise*, il *glitch* o il *low-fi*. Come in ambito figurativo, infatti, anche sul piano acustico Beck-Malina e il Living attingono all'elemento arcaico-primitivo contaminandolo con simboli ed elementi sonori allusivi della contemporaneità: la guerra contro Argo è citazione della guerra del Vietnam e di qualunque guerra. «È un rito d'apertura», recita il commento di Guerrieri:

VOCE — È un rito d'apertura ormai tipico del genere Living. Lo si trova in apertura di spettacolo nel *Frankenstein*, nei *Mysteries*, così come nel *Serpente* dell'Open Theatre. Mira a coinvolgere lo spettatore fin dall'inizio. Chiunque entri in sala, già nell'avviarsi alla sua poltrona nella mezza luce, si trova immediatamente preso in un campo di forze che l'aggreddiscono. Gli sguardi degli attori che, schierati e immobili sul palcoscenico, lo fissano gravi e assorti in una visione sinistra: in un atteggiamento che di per sé risveglia il senso di colpa dello spettatore: i primi istintivi sorrisi sono messi in fuga; le sue orecchie sono avvolte da un fascio di suoni allarmanti che si prolungano fino all'insopportabilità (questo rito dura mezz'ora, almeno, nell'assenza più assoluta d'azione) e nel loro codice dicono: la guerra s'avvicina, e a poco a poco escludono, nel loro raggio concentratissimo, ogni altro ricordo. Il rito preparatorio è insieme intimidatorio. Chiuso fra queste due città che si affrontano, e in un avvenimento che sta per scoppiare, lo spettatore preso di mira si sente «nemico». I versi e i richiami che alcuni attori eseguono alle sue spalle gli provano che egli è entrato in un cerchio non di contemplazione, ma di esperienza. È, si può dire, il rito della distruzione dello spettatore e insieme della sua iniziazione. (*Urla e rumori di guerra*).³⁶

A questo punto – siamo al minuto 17:15 – Beck-Creonte inizia a «sevizare le guardie»: ³⁷ è il «rito di castrazione» degli imbelli e dei vili, ³⁸ compiuto dal tiranno su Polinice e sugli altri soldati, i quali egli, poi, indirizza verso il campo di battaglia; un corpo-macchina-motrice che «dà la carica» (*winds up*) ai propri sudditi, come si trattasse di “giocattoli a molla”, privi di volontà. Ai gesti simbolici che fendono l'aria, si contrappone una sonorità lacerante di urla inarticolate, con rantoli e respiri affannosi, dove l'istinto ferino primordiale s'impasta con il terrore (post-) moderno dei bombardamenti:

³⁵ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 162.

³⁶ Gerardo Guerrieri (a cura di), *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 255.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 158.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

VOCE — Di nuovo qui è illuminante una citazione dal *Teatro e il suo doppio* di Artaud: Ogni spettacolo dovrà contenere un elemento fisico e oggettivo percepibile da parte di tutti. Grida, gemiti, apparizioni, sorprese, espedienti teatrali di ogni sorta, magica bellezza di costumi ripresi da modelli rituali; illuminazione splendente, incantesimi, rari accordi musicali, oggetti multicolori, ritmo fisico dei movimenti, apparizioni fisiche di oggetti nuovi e sorprendenti, maschere, figure di diversi metri d'altezza, variazioni improvvisi di luminosità, azione fisica della luce che suscita sensazioni di caldo e di freddo...

(*Urla*)

VOCE — Ora, la guerra, rappresentata in gesti e suoni belluini, primordiali: il rito più antico del mondo.

Nella platea trasformata in una giungla vietnamita è in corso la battaglia: che allo spettatore arriva come sintesi di ululati, balzi felini, stramazamenti, rantoli, versi affannosi, scalpicii misteriosi, rantoli d'agonia, scatenamento del viscerale e del trogloditico, ricaduta nella barbarie. E a queste immagini e suoni del terrore arcaico si sovrappongono, in apparente anacronismo, i suoni e le immagini del terrore moderno, il verso delle sirene, il rombo dei bombardieri. L'anacronismo collega in un lampo l'antico e il contemporaneo, smentisce l'idea che noi stiamo assistendo a un combattimento lontano, nega le varie età della storia, rifiuta l'archeologia e mette in dubbio l'evoluzione, il progresso: che l'uomo scagli la selce o la freccia o la bomba atomica, la guerra è rimasta tale e quale, oggi come cinquantamila anni fa, nelle foreste di Grecia come nei deserti d'Arabia o in Bolivia o nella foresta paleolitica: è il rito di sempre, la guerra.³⁹

Eppure il dato che più colpisce l'ascoltatore, anche qui, è il silenzio opprimente ed omertoso che fa seguito alle grida strazianti dei lacerati. Il popolo tutto (che sia tebano, rappresentato dagli attori, o argivo, dal pubblico) assiste senza reagire allo scempio tirannico. Anche sul piano acustico, attraverso la *mise en espace* di un reticolo sonoro plumbeo, di origine esclusivamente antropica, l'interrogativo dello spettacolo si sposta – secondo la lezione brechtiana, seppur rivisitata – dal piano “divino” al piano “umano”. L'alterazione del messaggio sofocleo, già compiuta da Brecht, è oltremodo estremizzata e universalizzata da Beck e Malina. La questione, perciò, non è più se la stirpe di Edipo possa sfuggire alla maledizione che la affligge per il fato avverso, piuttosto se l'uomo possa sfuggire alla maledizione della guerra che egli infligge a se stesso e più in generale – per il Living – se possa porre fine al Male.

Il suono continuo e tenuto espresso dalla compagnia, quasi sillaba sacra di un *mantra*, è ricco di sottili variazioni ed oscillazioni interne, in un gioco stratificato che potrebbe prendere le mosse dall'esemplificazione di alcuni concetti soprattutto ligetiani, come i *cluster* e le micropolifonie di *Lux Aeterna* (per sedici esecutori), brano storico del grande compositore ungherese che precede di un anno (1966) la

³⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 256-257.

prima dell' *Antigone* a Krefeld. Anche la processione para-cristologica del corpo di Eteocle è contrappuntata da inflessioni melodiche medievaeggianti, le quali se, da un lato, arricchiscono la congerie di riferimenti culturali (senza escludere aspetti parodico-critici), dall'altro determinano una generale confusione percettiva, musicalmente volta a destabilizzare lo spettatore sul piano spazio-temporale. Il segreto di questa circolarità – che, tra l'altro, richiama la concezione ciclica del Tempo per i Greci – nell'assimilazione del dato sonoro risiede anche nel suo immediato valore di traslazione temporale: una musica che si priva del rapporto dialettico tra altezze determinate e sistema temperato veicola *sponte sua* un *vortex temporum* privo di soluzioni di continuità.

In altre due occasioni almeno, il pesante silenzio segue la parola tragica. Nel primo caso al minuto 26:00 con la mancata risposta degli spettatori al «Coro del Mostro», di cui si dirà in seguito. Il popolo di argivi (noi, il pubblico) non risponde all'abbraccio pacificante che gli attori (i tebani) gli rivolgono andando incontro al nemico, a braccia aperte, cantando e guardando gli spettatori negli occhi uno ad uno. L'altro momento (28:00), di uguale intensità e significato, avviene quando Antigone dichiara a Creonte e agli anziani la propria volontà di *dare un esempio*: «to set an example»⁴⁰, sollecitando il Consiglio a unirsi a lei, alla sua azione civile.

Ma il coro resta muto:

Altra voce – [...]

Ma il coro, davanti a Creonte, ha paura, non osa parlare. Alle sue [di Antigone] disperate invocazioni risponde con un silenzio affannato. Con quel silenzio il popolo risponde, nel *Boris Godunov* di Puškin, all'ordine «Viva lo Zar!».

[...]

(*Respiro dei Vecchi*)

Voce – Ma le risponde solo l'ansare dei vecchi: tremanti, paralizzati, impotenti, incapaci di levare la loro voce contro il tiranno.⁴¹

Respiro

Al minuto 11:21⁴² si ode *ex abrupto* la voce di Malina-Antigone, che in inglese pronuncia le prime battute del testo; mentre non si sentono pronunciare – per i motivi già spiegati – i *Brückenverse*:

⁴⁰ V. 390: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, Applause Theatre Book Publishers, New York 1990, p. 29.

⁴¹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., pp. 263-264.

⁴² Come si è visto, il copione radiofonica ha una durata inferiore rispetto allo spettacolo vero e proprio, dunque le prime battute di Malina-Antigone, che nella versione video si collocano a partire dal minuto 21:00, qui si odono prima, per via dei tagli della regia radiofonica di Guerrieri.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

In the long war, our brother Eteokles died for us: one
among many who died young in the tyrant's service.
But our brother
Polyneikes was even younger when he saw his brother
trampled
to death under the hooves of the war-horse.⁴³

I caratteri tragici e le forze agenti si materializzano nelle voci e nei suoni riprodotti dagli attori. In particolare il respiro/singhiozzo di Malina-Antigone, che accompagna il gesto di sepoltura e nutrimento con cui la *virago* raccoglie da terra la polvere e la rigetta sul corpo del fratello defunto, si ode risuonare distintamente.

Ella, ingoiando la polvere, determina un ossessivo ritmo spiccatamente binario delle vocali Ah/Eh (ripreso poi da Ismene, più rapidamente, in una sorta di ricorsività parodica⁴⁴) dalla forte valenza perturbante; il suo modo di ispirare, generatore di pulsazione accentuativa ma sprovvisto di armonia espressiva “naturale”, è una sorta di negazione del respiro musicale, come lo sono il pianto e il singhiozzo. Anche sul piano sonoro, quindi, torna – come aspetto *princeps* della vergine ribelle, già evidente nel nome – la negazione della vita, se la vita è respiro, alito, soffio vitale.

Il gesto-suono di Malina-Antigone (la quale è ora definita da Guerrieri «assorta, ispirata, fantomatica»⁴⁵ è semplice sul piano compositivo, a forte «impronta geometrica»,⁴⁶ pur tuttavia denso di significati, ispirato a un «simbolismo incantatorio».⁴⁷ Malina trasforma la polvere in respiro, il respiro in parola, una parola concreta come la terra e che si rivolge contro il potere con un grido sordo, sofferto ma vigoroso:

Taking the dust with which Antigone buries her brother and turning it into the breath with which I speak [...] This is the sound I make, the inbreath, when I try to turn the dust into the word [here Malina brayed like a donkey]. Put the dust into my mouth so I can perhaps speak truth to power - this may be putting it large [...].⁴⁸

⁴³ Vv. 4-9: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, cit., p. 16. L'incipit del brano recitato da Malina-Antigone, che non sentiamo nel copione radiofonico, recita invece: «My sister Ismene, my twin».

⁴⁴ Gli elementi parodici, nello spettacolo, sono molteplici, dando conto di un'estetica linvinghiana capace di attingere alle origini del teatro, quando la distinzione tra comico e tragico non si era ancora codificata nei generi drammatici.

⁴⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 257.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Judith Malina (1996) in Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction: the Living Theatre's revision of "Sophocles' Antigone" through Brecht and Artaud*, Ph. D. dissertation, Advisor: Richard Schechner, New York University 1997, p. 97.

Il gesto-suono si realizza in due “periodi”, completandosi nella distanza: la prima parte si svolge durante il dialogo con la sorella, mentre la seconda quando Creonte chiede agli anziani di approvare l’editto con il quale s’impone di lasciare insepolto il traditore Polinice.⁴⁹ L’immagine è già nel testo sofocleo e nell’adattamento brechtiano:

LA GUARDIA. Piangeva; il suono acuto desolato di un uccello che vede il nido spoglio dei suoi piccoli. Così anche lei, quando vide il corpo scoperto, rompe in pianto e in maledizioni terribili contro gli autori del fatto. Subito porta con le sue mani altra polvere, e onora il morto con triplice offerta di libagioni, versate da una brocca di bronzo.⁵⁰
LA GUARDIA. ... E poi ci appare lei, in piedi, che piange con acuta voce, come un uccello si lamenta al veder vuoto il nido, senza i piccoli. Così lei geme scorgendo il cadavere scoperto, e lo ricopre d’altra polvere spargendola tre volte dalla brocca di ferro, e seppellendo il morto.⁵¹

Antigone è al contempo Niobe⁵² e Filomela, figure tragiche della mitologia greca: la prima (come già in Sofocle, nell’antistrophe del quarto episodio, ai vv. 823-833) versa dagli occhi lacrime eterne, trasformata in pietra da cui scaturisce una fonte perenne, per il dolore dei giovani figli uccisi e lasciati insepolti; la seconda, «castrata e castrante»,⁵³ trasformata dagli dei in uccello (un usignolo) assieme alla sorella Procne (una rondine), madri addolorate per le violenze e i lutti di cui sono vittime e carnefici. La figura di Antigone è dunque quella di una donna-uccello che emette grida lancinanti verso il cielo, quando trova il nido vuoto; di una donna-fonte di vita che nutre e abbevera i suoi cari usando il proprio corpo come sorgente di nutrimento, di acqua e di terra; di una donna-ancella che offre libagioni ai defunti e agli dei, sostenendo il morto con un cibo di polvere, lacrime e sangue, atto a varcare le soglie del mondo ultraterreno. Durante tale gesto simbolico di *sepolturno-nutritivo*, Antigone sembra compiere un rito arcaico di fertilità, riesumazione e resurrezione. Ella, come un altro uccello mitologico, l’araba fenice (o *Benu*, dal

⁴⁹ Cfr. Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l’incipit dell’Antigone del Living*, in Id., a cura di, *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS, Pisa 1999, p. 118.

⁵⁰ Vv. 422-425, Sofocle, *Antigone*, in *Tragedie e frammenti di Sofocle*, traduzione e note a cura di Guido Paduano, vol. I, Utet, Torino 1982, p. 283.

⁵¹ Bertolt Brecht, *Antigone*, in Maria Grazia Ciani, a cura di, *Antigone. Variazioni sul mito (Sofocle, Anouilh, Brecht)*, Marsilio Padova 2000, p. 140. Per un confronto con la versione originale in tedesco, cfr. Valerio Magrelli, a cura di, *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*. Versione italiana di Giuseppina Lombardo Radice. Adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin, Einaudi, Torino 1996.

⁵² In Brecht è soprattutto Madre Courage a essere vista «come una Niobe che non riesce a proteggere i suoi figli dalla fatalità della guerra»: Id., *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani, Renata Martens, Einaudi, Torino 1962, p. 175.

⁵³ Cfr. Catherine Maxwell, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, University Press, Manchester 2001, p. 22.

Libro dei morti dell'antico Egitto, l'uccello sacro simbolo dell'eternità della vita), in un *post fata resurgo*, compie il gesto di restituzione della vita attraverso il cibo-polvere e attraverso l'anelito-soffio, una emissione sonora gutturale. Le suggestioni evocate sono molteplici: l'alito divino, il greco *ànemos* (soffio, vento, da cui il latino *anima*), la creazione dell'uomo come *Nefesh*: «Dio, il Signore, formò l'uomo dalla polvere della terra, gli soffiò nelle narici l'alito vitale e l'uomo divenne un'anima vivente» (Genesi 2, 7).

La presenza scenico-sonora del gesto/respiro di Malina è preponderante in tutto lo spettacolo, dato che alla sua scarsa intensità dinamica corrisponde, invece, un'elevata incisività timbrica, basata sull'efficacia percettiva degli armonici più acuti: pare di udire un essere acquatico o di nuovo un volatile o un essere anfibio, che dalle profondità del mare, del cielo o di un fitto bosco parli un linguaggio segreto, fortemente evocativo.

Ovviamente, dato musicale e rumoristico, determinatezza o indeterminatezza del suono, estetiche utopiche e distopiche, si fondono per il Living in un *unicum*, i cui confini della percezione acustica non sono tracciabili.

Canto

L'intero corpo-Living in Antigone diviene suono, musica e rumore, in ultima istanza sintesi di stimoli vibratorii anche polifonici. Le modalità con le quali i versi vengono portati dagli attori creano una sorta di abnorme recitativo ritmico: l'interpretazione di Malina e di Beck, solo per fare un esempio, adotta spesso schemi melodici con frequenti impennate verso l'acuto e piccoli glissandi discendenti, giocando con i quarti di tono. Entrambi uniscono a questo fraseggio cantilenante picchi di falsetto gracchianti dalle intonazioni già definite artaudiane. In particolare la voce di Malina è spesso roca, grattata, come un crine d'arco applicato con pressione volutamente eccessiva alle corde di un violoncello, ad esempio durante i rimproveri alla sorella Ismene (minuto 13:15 e ss.). Mentre la nenia che spesso accompagna la retorica supponente e tracotante del tiranno Beck a volte ricorda, come nel «Discorso della corona», le intonazioni dei *leader* dei regimi totalitari, ascoltate – guarda caso – nelle registrazioni audio. Tale modalità declamatoria lo rende assimilabile ad un invasato, attraversato da voci altre, che raggiungono il parossismo dopo aver indossato la maschera di Bacco, allorquando egli indugia spesso su terrazzamenti sonori più acuti o gravi del suo medio registro, in una sorta di recitativo *blues*. Non sono assenti, inoltre, imitazioni fonetiche dei canti tibetani, come spiega Rufus Collins:

In *Antigone* molte parti sono prese da modelli orientali. Per esempio, c'è un disco tibetano edito dall'Unesco, e il suono della voce di Creonte, se la senti bene, è lo stesso tipo di suono. [...] non ci siamo spaventati di impiegare, da varie culture fondamentali, i loro

materiali sonori, non così come sono ma rielaborandoli... l'abbiamo fatto con successo nei *Mysteries*, e adesso in *Antigone*. Il lavoro di Julian Beck è sulla linea giapponese [...].⁵⁴

Il ribattuto della dizione sillabica lungo una singola altezza fissa è una componente ricorrente dell'atto creontiano. Al minuto 18:50, la breve salmodia che accompagna la processione trionfale del *basileus* e *strategos* Creonte si basa su un semplice modulo, ripetuto con strofica ricorsività, che alterna le seconde maggiori e il moto congiunto con la riposante, vuota arcaicità evocativa della quinta giusta; e, come è già stato notato, i micromelismi in questione ricordano la preghiera *spiritual* o gli antecedenti storici del *gospel*.⁵⁵ Dalla suggestione non sono escluse sonorità microtonali d'ascendenza orientale, come se dei piccoli *râga* si infiltrassero episodicamente nel canto. I pedali insistiti e la propensione di bordone per la nota lunga tenuta evidenziano la caratteristica comunitaria della compagnia, che è evidenziata anche dalla dionisiaca, lisergica connessione delle cantabilità tribali. Sul piano ideologico, verrebbe qui da sottolineare come la «bella rivoluzione anarchica non violenta» si possa ingaggiare solo se si è insieme, *ensemble*, *coro*. E l'identità «corale» si plasma con il conforto catartico della musica istintiva e di immediata fruibilità (dunque replicabilità) mnemotecnica.

L'entrata in scena di Beck-Creonte è accompagnata dal *continuum* di impulsi isolati di Malina-Antigone sulle vocali aspirate Ah/Eh, un tappeto rarefatto analogo a quello che in un contesto orchestrale da «musica contemporanea» si otterrebbe con pizzicati aleatorii.⁵⁶ Creonte, talvolta, vi innesta una sorta di irregolare sincopato; talaltra, invece, l'intonazione delle due voci tende – più o meno asintoticamente – a coincidere. Non vi è dubbio che il Living voglia ottenere lo scarto con la recitazione tradizionale anche grazie al binario acustico-musicale, che permette e autorizza una coerenza formale basata sul gioco ritmico/sonoro (come avviene per l'elemento spaziale).

A dispetto di un articolato gioco dualistico tra Antigone e Creonte, l'omioritmia è più spesso appannaggio complementare delle dinamiche di gruppo: ciò contribuisce a dipingere i tebani come un insieme sociale soggiogato dal conformismo e

⁵⁴ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 306.

⁵⁵ Cfr. Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale*, De Donato, Bari 1977, cit., p. 196; e anche Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, cit., p. 58: «I cori cercano una soluzione vocale ritualistica e sono risolti di volta in volta in una maniera *spiritual* (parodo), in una contaminazione tra lo *spiritual* e la preghiera orientale (primo stasimo) in un'aria modulata da Steve Ben Israel su un folk bulgaro con le parole sillabate nel secondo stasimo a ribadire l'effetto scenico della casa che crolla, e, più avanti, nella contaminazione del canto gregoriano».

⁵⁶ Cfr. Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, a cura di, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

sottomesso al proprio tiranno, come afferma Malina nell'intervista che conclude lo spettacolo: «il popolo si prostra e cede davanti a Creonte: da quel momento in poi sarà troppo tardi»⁵⁷ («too late»)⁵⁸.

Peraltro, certe disposizioni nelle posture attoriali farebbero pensare ad una musica improntata all'antico Egitto o alla Grecia classica. Notoriamente però, non essendoci rimasto – delle abitudini musicali di queste civiltà – nessun elemento riconducibile a quello che oggi si potrebbe definire uno spartito vero e proprio, ci si può unicamente limitare a trarre qualche suggerimento analitico basato sul fatto che il Living indulga nella pentatonìa o nella eptatonìa.⁵⁹

Al minuto 22:30 inizia il «Monster Chorus» (il «Canto del Mostro»)⁶⁰, una primitiva concertazione salmodica affine al responsorio (contaminata peraltro da elementi rock e jazz modale), dove Creonte è l'officiante della celebrazione, mentre il coro risponde in un concerto di voci, tra cui ci aspettiamo da un momento all'altro di ascoltare anche quelle del pubblico, cui gli attori vanno incontro, in processione. Ma tale esito – come si è detto – non si realizza.

Malina (*note di regia*) – Il coro del mostro è troppo bello per essere detto,
deve essere cantato
con frasi ampie, ritmo forte e lento
bello, religioso, esaltato, estatico.
Il canto deve essere accompagnato da gesti ampi
delle braccia, a denotare ampiezza d'animo
Aspirazioni di gloria... a esaltare la bellezza
E l'utilità dell'uomo...⁶¹

Il canto si trasforma lentamente in litania, in pianto (25:50); e Antigone «al lamento del coro aggiunge le sue lacrime».⁶² L'autentico spirito di redenzione che caratterizza questo passaggio musicale è nondimeno attraversato anche da un'indiretta critica al fenomeno delle sette mistiche ed esoteriche⁶³ che tanto riscontro hanno avuto nelle società industrializzate d'Occidente, con gli Stati Uniti in prima linea, proprio tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta. Tra l'altro, i lunghi pedali

⁵⁷ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 270.

⁵⁸ L'espressione, *Leitmotiv* dello spettacolo, rappresenta una delle invenzioni del Living, tra le più rilevanti interpolazioni al testo brechtiano, che al minuto 34:48 del copione radiofonico diviene grido esacerbato, di gola.

⁵⁹ Cfr. Eleonora Rocconi, *Mousikè téchne. La musica nel mondo greco*, Università Cattolica, Milano 2004.

⁶⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 260.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 262.

⁶³ Cfr. Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., pp. 88-89.

vocali, sfruttati dal Living per indurre una sorta di “ipnosi” e di *trance*, risentono sicuramente di un clima “apocalittico” che si respirava non solo nel rock, ma anche in altre esperienze sceniche (teatrali e cinematografiche) coeve o di poco distanti⁶⁴. Si pensi, ad esempio, alla canzone *The End* dei Doors, uscita nel 1967 (stessa data di Krefeld) e resa ancora più celebre, un decennio dopo la sua realizzazione, dal più importante “film sul Vietnam”, *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979). Come è noto, la canzone vanta, tra l’altro, riferimenti sia ginsberghiani sia edipico/sofoclei, motivo per cui il Living dovette tenerne senz’altro conto, se non consapevolmente, almeno a livello di riferimento inconscio.

I dialoghi del Living ricorrono spesso ad una logica dialettica tra sacerdote e fedeli; un rimando tra antecedente e conseguente, tra proposta individuale e (r)accogliamento corale dello *spell*, che non si esiterebbe, per determinate sezioni, a definire ininterrotto. In questa costante corale, si situano – come intervalli narrativi – gli interventi per suoni singoli ed isolati.

A 44:10 il Messaggero annuncia che Megareo è morto; di nuovo udiamo una tessitura sonora di lamentazione che ricorda la sirena iniziale, quindi a 45:07 il canto liturgico sfuma nella nenia del *nigun*⁶⁵ (45:30), cui segue il breve accenno salmodico del minuto 47:00, allorquando Beck-Creonte, ormai sconfitto, barcolla sulla scena innalzando la veste insanguinata del figlio Emone, suicida (in una sorta di esortazione alla riesumazione funeraria), ed il canto somiglia a un’invocazione *apache*, frammisto a inflessioni che ricordano i gutturalismi dei monaci tibetani. Lo scalpiccio e l’inginocchiamento progressivo, a seguire, hanno sicuramente una loro valenza timbrico-percussiva, seppur dimessa.

I momenti corali dello spettacolo possono ricordare spesso una specie di *organum* medioevale, nel quale la melodia (o, più propriamente, il suo accenno, la sua fugace esposizione) viene sovrapposta ad una seconda voce secondo principi polifonici rudimentali.⁶⁶ D’altro canto, ad un “teatro povero” come quello del Living corrisponde una musicalità povera, scarna, ma fortemente emozionale; un bagno nelle origini del suono, della voce, della gutturalità primigenia, come necessario presupposto per un’emancipazione dalle maglie restrittive della modernità e dall’avanzata incipiente del Capitale.

Zoomorfismo

Elemento precipuo dell’agire scenico livinghiano, lo zoomorfismo attoriale si esprime sul piano mimico come nel materiale fonico. Prima ancora che lo stridere acuto

⁶⁴ *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski è del 1969.

⁶⁵ Al canto ebraico di lamentazione corrisponde il rito della «seduta di Shiva».

⁶⁶ Cfr. Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. III, EdT, Torino 1991.

degli avvoltoi investa lo spazio sonoro, nella scena in cui Malina-Antigone sta piantonando il cadavere di Polinice per difenderlo dagli assalti delle bestie fameliche, la Guardia di Creonte si esprime come una muta di cani (o di lupi), ringhiando. Durante il Prologo, infatti, la finestra acustica sulla guerra si apre anche grazie al gigantesco e ferale ventriloquio messo in atto dalla compagnia: un'ammonitrice *musique concrète*.

Tale aspetto ha una forte rilevanza semantica nello spettacolo. Il suo ruolo indiretto è anche quello di evidenziare le contraddizioni di una presunta superiorità dell'uomo metropolitano, civilizzato, rispetto alla vitalistica impurità dell'istinto animale e primordiale. Il tema dei volatili, in particolare gli uccelli predatori pronti a nutrirsi dei cadaveri abbandonati, già preminente in Sofocle, acquista nelle immagini del Living una valenza tangibile, che è stata interpretata anche come una citazione artaudiana.⁶⁷ Il gesto *esemplare* di Antigone è descritto dalla Guardia come quello di un uccello desolato, che, trovando il nido vuoto, depredato dei piccoli, emette gemiti acuti. E ancora Tiresia, nel finale, definito «Malefico [...] dal becco d'uccello» (minuto 41:20), descrive a Creonte le sue visioni premonitrici in veste di uccelli che si aggrediscono con gli artigli dilaniandosi a sangue, simbolo della città malata in cui i braceri sono contaminati dai brandelli di carne che gli sparvieri e i cani hanno strappato al cadavere di Polinice.

Proprio la partitura attoriale del cieco indovino (interpretato da Shari/Reznikov), capace di preannunciare il futuro di rovina per Creonte e per la città, è composta dai tratti sinuosi e zigzaganti dell'attore-danzatore balinese,⁶⁸ che evocano il ricordo di un drago, quale bestia serpentiforme dalla lingua bi/tri-forcuta, che nella Grecia antica rappresentava la saggezza, parlando spesso per bocca degli oracoli e che – guarda caso – è all'origine dei miti di fondazione di Tebe. Il paragone figurativo è altresì confortato dai versi nei quali Creonte rivolge a Tiresia l'appellativo di «furfante dalla doppia lingua», cui l'indovino risponde: «sarebbe peggio dalla lingua mezza». ⁶⁹ Durante l'aggressione a un Creonte ormai stramazzato al suolo, per l'aspetto dell'indovino che guida l'agglomerato umano formato dai tebani in sommossa è stato ipotizzato un riferimento all'immagine di Vishnu e al suo veicolo: la «Vishnu-Machine»⁷⁰ che non è ben chiaro se si riferisca al carro di Krishna,

⁶⁷ Riferita all'uccello rapace che figura in *Les Cenci* di Antonin Artaud. In proposito cfr. Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction...*, cit., p. 87.

⁶⁸ Cfr. la documentazione iconografica di Ferruccio Marotti, *Trance e dramma a Bali: per un teatro della crudeltà*, CESP, Torino 1976.

⁶⁹ Il verso di Creonte – nella versione inglese – è stato tagliato, perciò la battuta di Tiresia (vv. 1007-1008) recita: «Half-tongued were worse, but I'll give my double answer. It is: none», mantenendo in ogni caso intatto il riferimento alla lingua biforcuta che caratterizza l'immagine del drago-serpente dalla duplice valenza morale.

⁷⁰ AA. VV., *Les voies de la création théâtrale. Grotowski, Barba, Living Theatre, Open Theatre*, a cura di Jean Jacquot, CNRS, Paris 1985, pp. 241-242.

Avatar di Vishnu, che nella mitologia (*Mahābhārata*) è il carro da combattimento,⁷¹ o più probabilmente all'ibrida figura dell'uomo-uccello/serpente Garuda.⁷²

La figura di Creonte, naturalmente, è quella che maggiormente si presta a tale gioco di rimandi al mondo animale e mitologico. Le “macchine del Potere” cui il tiranno di Beck dà vita prendono certamente spunto da fonti iconografiche a matrice zoomorfica. La natura oscenamente perversa del potere creontiano – non esente da influssi dostoevskijani (il Grande Inquisitore dei *Fratelli Karamàzov*) o goyani (*Saturno che divora i suoi figli*) – è espressa e sinteticamente raggiunta nella concrezione corporeo-figurativa della «Bosch-Machine». Essa si pone, di fatto, come metafora di una distorta entomologia antropomorfa. Tale artificio scenico, che trae spunto dalle iconologiche stravaganze del *Trittico del Giardino delle delizie* del pittore fiammingo Hieronymus Bosch, si configura come un esoscheletro icneumonico di corpi umani, che traduce in termini non solo mimico-gestuali, ma anche sonori, le atmosfere del dipinto⁷³. E ancora Beck-Creonte è portato in trionfo dagli Anziani, sottoforma di leoni dalle reminiscenze dantesche, come «un grande uccellaccio grifagno-divinità egizia»,⁷⁴ che ricorda l'immagine imponente del faraone Chefren; o ancora un Creonte-Cerberò, che altrove è stato definito «una figura a più teste, dragone dalle numerose membra»:⁷⁵ un assetto che, più volte, nel corso della rappresentazione, crollerà per poi ricompattarsi in altra forma, simbolo satanico del Potere dalle qualità metamorfiche.

Poco prima che la «Danza di Bacco» inizi il suo ritmo serrato e ripetitivo, s'individa una primitiva poliritmia composta nuovamente da indistinte sonorità del regno animale; così che la ricezione auscultiva avverte una sensazione come di un auto-

⁷¹ In questo caso, dunque, potrebbe essere un riferimento, per analogia, alla battaglia di Kurukshetra, la lotta tra l'Io e il Sé, descritta nella *Bhagavad Gita*.

⁷² Cfr. Massimo Izzi, a cura di, *Dizionario dei mostri*, L'Airone, Roma 1997, p. 41.

⁷³ Non è fuori luogo ipotizzare che anche questo riferimento a Hieronymus Bosch e alla “tentazione del potere”, rappresentata attraverso una sorta di macchina infernale, scaturisca come suggestione dalla lettura del *Teatro e il suo doppio* di Artaud, in particolare i pensieri datati maggio 1933 e raccolti sotto il titolo *Il teatro e la crudeltà*. Già nella versione grotowskiana del *Caino* di Lord Byron, risalente al 1960, compaiono degli oggetti, ideati dagli scenografi Lidia Minticz e Jerzy Skarzynski, che ricordano l'empireo demoniaco del quattrocentesco *Trittico del Giardino delle delizie* di Bosch, con il particolare dell'uovo-mostro, simbolo dell'isolamento religioso. Significativo, e forse non casuale, il fatto che entrambi gli spettacoli, *Antigone* e *Caino*, trattino della violazione di una “legge divina”. Tra l'altro, come si è già avuto modo di evidenziare, l'*Antigone* del Living presenta «singolari e del tutto casuali analogie esteriori con *Il Principe costante* grotowskiano [...]: oltre al discorso sul sadismo del potere, la severa seppur ironica conduzione dell'evento scenico, la violenta visionarietà, gli spezzoni di canto improntati a una certa liturgia e, persino, taluni dettagli come i rituali di castrazione o la ricorrente simbologia degli uccelli»: Franco Perrelli, *The Living Theatre*, «*Antigone*», in Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet, Torino 2012, p. 386.

⁷⁴ Franco Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, «Sipario», 252, aprile 1967, p. 32.

⁷⁵ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 155.

matismo, dovuta alla ripetizione della medesima altezza, unita ossimoricamente alla gutturalità umanoide e ferina che gli attori si preoccupano di evidenziare. Le successive emissioni vocali sono solcate da una sorta di *tremolo vibrato*; minimi glissandi, quindi, determinano una sorta di litania collettiva che, in breve tempo, viene a esaurirsi. Essa lascia il posto ad un fruscio come di insetti, un tappeto sonoro che dà modo alla salmodia individuale di ergersi nuovamente a punto di riferimento del rito; la salmodia diventa, dopo pochi attimi, un duetto dalla “condotta delle parti” irregolare e intrecciata.

Ictus

La ricezione dello spettacolo attraverso il solo orecchio, «organo iperestetico»,⁷⁶ fa sì che si colgano anche gli scricchiolii delle tavole del palcoscenico e il battere dei piedi, per lo più scalzi, su di esse, facendone risaltare il potenziale membranofonico. L'attore è qui anche riproduttore fonografico di stimoli macchinici, brutali, alla stregua della violenza dell'uomo sul prossimo, come nel canto sul nemico, che impatta in stile *pausa metrica* proprio sul punto centrale dello spettacolo: «Anyone who uses violence against his enemy will turn and use violence against his own people»,⁷⁷ anticipato dal canto salmodiato degli Anziani: «He [Man] has become his own monster».⁷⁸ I gesti coreografici degli attori seguono questo ritmo oscillante della partitura ritmica, usando il palcoscenico come fosse un tamburo, sul quale il piede risuona pesantemente, sfruttandone l'elasticità, in una danza dalle reminiscenze arcaiche e primitive, ancor prima che greche. Anche il palco, dunque, unico elemento scenico estraneo al corpo, è inglobato nel corpo stesso, diventando un gigantesco strumento a percussione pronto per l'uso.

Uno strumento di cui gli attori abusano durante la lunga scena-cornice della Danza di Bacco (dal minuto 35:40 in poi), ma che usano costantemente, per tutta la durata dello spettacolo. Il Living cerca di dirimere la matassa delle sovrastrutture, lasciata in eredità dal peso del Novecento e preferisce agire con stimoli elementari, subliminali, anti-intellettualistici, in un felice azzeramento, con un processo radicale di sottrazione che, in realtà, rivela una raffinata riflessione sull'esistente. I passi pesanti che Beck-Creonte compie fanno risuonare di nuovo il palcoscenico-tamburo tribale, accordandosi timbricamente con la danza bacchica.

La lunga sequenza coreica è contraddistinta da un semplice ritmo moderato di 4/4. Lo schiocco della lingua, inoltre, dà l'illusione analogica di un *temple block*, o

⁷⁶ H. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. Ettore Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 322.

⁷⁷ VV. 33-36: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, cit., p. 32.

⁷⁸ V. 310: Ivi, p. 26.

comunque di uno strumento percussivo fatto di legno: ma potrebbe altresì trattarsi di una metaforizzazione acustica del satiro o del centauro, animali mitologici per metà umani e per metà caprini/equini, dalla forte dentatura e dagli zoccoli rumorosi, simboli primari della *mania* dionisiaca.⁷⁹

Il copione radiofonica di Guerrieri sottolinea questo passaggio sonoro dello schiocco ritmico che accompagna la danza, di cui è autore Gene Gordon:

Come attore, è uno specialista del ritmo del respiro e della cadenza corporea. Egli è il più preverbale di tutti. Adopera il suo corpo come uno strumento di respiri e di suoni, cercando il legame con una incognita armonia che gli appare nella fissità ieratica di certi esercizi yogici. Come quando ci descrive la concordia dei respiri nella scena della levitazione in *Frankenstein*.⁸⁰

Il ritmo è sorretto da un accento tetico ottenuto dagli attori schiaffeggiando le mani sulle proprie gambe e sulle natiche; nel frattempo, un *drone* collettivo nel registro grave colloca parzialmente “in oriente” la suggestione immaginativo-sonora del brano, con inserti coreici «vagamente *shake*»⁸¹. Le consuete salmodie *blues-folk* solistiche dei vari “declamatori” completano il quadro, dando la tipica impressione di una mescolanza culturale. Nella parte centrale della coreografia, il drone nel registro grave si interrompe e lascia spazio affinché gli attori possano *toccare* il registro acuto con suoni prolungati; eppure, dopo un ulteriore momento di accentuata ritmicità, che dà modo a Malina-Antigone di conquistare la “ribalta” scenico-sonora, il *drone* ricomincia: ma l’eroina si prodiga immediatamente in una cesura drastica, che lascia nuovamente spazio alla pulsazione nuda e scarna dello schiocco della lingua. Nel frattempo, sospiri e ansimi colorano il rituale della necessaria *allure* orgiastica. In generale, gli attori della compagnia (ma soprattutto i suoi due fondatori) si aiutano con procedimenti percussivi: oltre al rumore secco della lingua, può essere lo schiocco delle dita o, come già rilevato, la ripetizione ritmica di determinate formule vocali. Il gesto sonoro diventa così il fido compagno del corpo nel processo di contaminazione psicoacustica.

Dall’altro lato, la partitura mimico-gestuale che nella resa audio emerge in trasparenza si fa senz’altro portavoce della lezione delle grandi danzatrici, una per tutte Martha Graham, che influenza in particolare lo stile di Malina e di Jenny Hecht (Ismene):

⁷⁹ Su questo tema, mi permetto di rimandare al mio contributo più esteso: Eva Marinai, *Il comico nel teatro delle origini*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2003, in particolare alle pp. 56-92.

⁸⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 294.

⁸¹ Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, cit., p. 56.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

Volevo trovar qualcosa che non derivasse dal *Modellbuch* e dalle sue immagini. E ricordo che io e Jenny Hecht siamo salite sul palcoscenico dell' Akademie der Kunst e abbiamo cominciato a fare Ismene e Antigone, a muoverci l'una attorno all'altra, a toccarci in un modo completamente nuovo, che non aveva niente a che fare con un'interpretazione realistica. Stavamo rompendo la forma recitativa e aprendola a quella della danza, nonostante non stessimo danzando in realtà, e non applicassimo ai nostri movimenti nessuna posizione della danza. Si trattava di esprimere esattamente coi nostri corpi quello che era il sottotesto delle parole, in ogni momento: ciò che Alexander Moissi otteneva con la voce. Perché la pura restituzione del testo si traduce in un'azione convenzionale, ma quella del sottotesto impone di esplorare altre direzioni: di attraversare la gioia, il tremore, la paura, la rabbia, la resistenza, la forza psichica, la sconfitta, l'orrore... tutto quello che è sempre presente sotto le parole, il sottotesto, ed è il corpo che deve rappresentarlo. E questo è esattamente quello che stavamo facendo, Jenny Hecht ed io.⁸²

Le attrici attingono ai fondamenti della danza per costruire l'insieme delle forze contrastanti che agiscono all'interno del rapporto tra le due sorelle, le quali entrano in scena abbracciate usando una prossemica affatto distante dall'estetica iconografica e coreografica *contraction-release* di Martha Graham.⁸³ L'obiettivo è senz'altro quello di dar voce al sottotesto, attraverso un procedimento simile a quello fonoespressivo di Moissi.

Nondimeno, certe movenze di Beck e di molti altri attori del Living (specialmente gli Anziani di Tebe e i guerrieri che fanno da "puntello" al Potere creontiano) trovano rispondenza nelle pose assunte, per esempio, in alcune declinazioni della danza di Śiva,⁸⁴ oppure, ricollegandosi a sublimi forme di danza, ricordano – in certe sue articolazioni vertenti sulla trasmissione di un senso di pesantezza del corpo – persino alcuni stereotipi esteriori della *Haka* (i cui colpi sul palco, nella versione radiofonica, si odono distintamente, in modo reboante, a partire dal minuto 20:40) e delle cerimonie della tradizione balinese, dove grande importanza sia gestuale sia sonora riveste il contatto del piede con la superficie di appoggio che produce il colpo, l'*ictus*, inferto alla madre terra e alle divinità ctonie evocate dalla metrica anapestica, già portato alle estreme conseguenze con *The Brig* (1963).

Morendo

Tale *performance* coreica e canora, fisicamente molto impegnativa, si estende quasi sino ai frangenti conclusivi dello spettacolo, allorché gli attori-danzatori, responsa-

⁸² Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 146.

⁸³ Sulla Graham cfr. almeno Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

⁸⁴ Probabilmente appresa da Merce Cunningham, facente parte della compagnia di danza di Martha Graham, a propria volta allieva della danzatrice americana Ruth St. Denis, la quale introduce le danze mimiche indiane nel mondo occidentale.

bili della pulsazione ritmica, finiscono col ridursi di numero nell'arco di poco tempo (quasi una lontanissima eco della *Sinfonia degli addii* haydniana) e il suono della danza si fonde con la sirena umana da allarme antiaereo che avviava l'inizio di *Antigone*. Lo spettacolo sembra presentare, dunque, una struttura musicale ad anello, che finisce per chiudersi in corrispondenza dello stesso punto nel quale aveva trovato principio. D'altro canto, tale graduale *morendo* non ha il tempo di estinguersi naturalmente, poiché è un grido acuto («Stop the dancing!»), che ha il compito di suggellare il primo illusorio finale del lungo rito. Da qui in avanti – e siamo alla fase finale – la commistione timbrica tra la sirena umana, il canto, la litania, il *nigun* ebraico, vengono a creare una specie di trasfigurato e indeterminato coro chiesastico, una preghiera-monito collettiva, un epitaffio di forza evocativa radicale.

Eppure, l'ultimo effetto acustico che si leva in scena, e che anche l'ascoltatore radiofonico sente (in quanto incluso a ragione nel montaggio sonoro, dalla regia di Guerrieri), è senz'altro il fragoroso applauso del pubblico (da 49:35), che traduce – nella visione del Living – l'aggressione degli spettatori-argivi sugli attori-tebani, i quali, sotto questo fuoco nemico, arretrano angosciati. A questo punto, dunque, lo spettatore/uditore è pervaso da un nuovo rumore assordante, autoprodotta, che contrasta significativamente con il silenzio tensivo degli attori e il loro urlo muto. Quello che è atto/ritmo catartico per eccellenza, il battito delle mani all'unisono (lungo, lento, cadenzato, scrosciante o prolungato), diviene invece strumento di attivazione del processo di straniamento, che – nella sua forza dirompente di corpo sonoro collettivo – provoca nel pubblico lo stesso panico che si legge sui volti degli attori verso cui esso è indirizzato. Nondimeno, l'interpretazione del finale da parte di Guerrieri ha alcune sfumature singolari:

(Scalpiccio dei vecchi, che va scomparendo)

Voce – E avanzano gli attori dal fondo verso la platea, seguendo come sonnambuli Creonte verso una nuova avventura.

(Applausi)

E durante l'applauso è come se gli attori si risvegliassero, prendessero finalmente coscienza dell'errore; ma insieme – troppo tardi! – sono investiti dalla visione terrificante della catastrofe che li attende e fuggono verso il fondo, schiacciandosi contro le pareti della scena, il terrore impresso nei volti.⁸⁵

⁸⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., pp. 268-269.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

In questo *Teatro Vivente*, Dioniso, «il dio del linciaggio riuscito»,⁸⁶ vive nella follia dell'attore che ripropone in termini antichi, e però nuovi, attraverso il canto e la danza, la violenza primordiale dell'uomo sull'uomo.

Nello specifico radiofonico dello spettacolo, è con un involontario cortocircuito generato da un pubblico *altro* – specchio del pubblico “vero” che, in questo caso, ascolta da casa –, divenuto fatalmente e inconsapevolmente portatore di ferina violenza, che il Living suggella il proprio rito. Un rito che, qui e ora, continua a coinvolgere e sconvolgere, anche attraverso il recupero di sonorità antiche e primordiali, accompagnate da un'inesausta creatività.

⁸⁶ René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it. di Ottavio Fatica, Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980, p. 190.