

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

99



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo di



Giunta Regionale della Campania
Uffici di Diretta Collaborazione del Presidente
Ufficio I Segreteria di Giunta

ASS. SCENA SPERIMENTALE GENNARO VITIELLO



Antonin Artaud

I Cenci

*Tragedia in quattro atti e dieci quadri
dopo Shelley e Stendhal*

*traduzione e adattamento di
Gennaro Vitiello*

prefazione di
Rino Mele

postfazione di
Gaetano Fiore

*in copertina: Gaetano Fiore, part. Politico del Graal
cm 240 x 500, olii e pigmenti naturali su tela, 2012*

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2020
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-455-4



APPESTATI SULLA SCENA

di Rino Mele

*a Umberto Artioli, alla sua viva
lettura di Artaud*

Dell'incendio di Artaud, Gennaro Vitiello fece un fuoco per sé e per il Teatro Esse con cui s'identificava. La violenza di cui Artaud s'impadroniva per sezionarla, miniaturizzarla nelle mani dei suoi personaggi (che da Shelley e Stendhal aveva preso e dalla fosca storia di Roma barocca – quell'eterno congiurare e assolvere) lo portò a tradurre, per la scena del suo teatro, quest'opera così melodrammatica nel grumo narrativo, che insiste nell'avvolgersi in se stessa, ripetendo l'ansia distruttiva delle didascalie nella forza geometrica di un incessante tagliare lo spazio, come la dissezione sempre più urgente di un corpo. Basterebbe l'indicazione iniziale de *I Cenci* ("une galerie en profondeur et per en spirale") per esser certi del fascino che Vitiello ne subì già alla prima lettura. Il testo propone immediatamente due piani, quello che ho chiamato del melodramma, la tragedia forzata in cui Beatrice e Cenci, suo padre (già interpretato in scena dallo stesso Artaud), come un chiasmo irrisolto girano vorticosamente intorno allo stesso asse, e l'altro più forte e strutturale, formato dalle linee che si scontrano e riformano in instancabili figure geometriche. Questa stretta teatralità dello spazio dovette catturare Vitiello in un immediato avvertimento di comunanza teatrale. Porterà *I Cenci* sulla scena alla fine del 1967 dopo averne fatto un'attentissima chiara traduzione che solo in un punto

si allontana dal testo per meglio interpretarlo, quasi nella memoria dell'Apocalisse (il XIV capitolo in cui l'angelo "piegò la grande falce acuta verso la terra e vendemmìò la vigna della terra, e riempì il grande lago della collera di Dio"): ed è quando, alla fine della prima scena del I atto, esaspera il significato del verbo *élaguer* che significa potare, sfrondare, traducendolo con falciare e dando al verbo, usato dal padre nei riguardi della sua famiglia, la scurità di una terrificante violenza. Solo un anno dopo questa di Vitiello, nel 1968, sarà pubblicata la traduzione di Giovanni Marchi, per Einaudi. Questo suo essere sempre in anticipo fa di Vitiello un ricercatore instancabile di ciò che gli appariva nuovo, il suo non voler far da specchio al già fatto, nella richiesta pressante, che faceva a se stesso, di eludere il teatro consumato e, infine, l'ansia necessaria di essere sempre nel crocevia di continue ricerche anche se dolorosamente asimmetriche: era catturato da quell'anima oscura e muta cui i vari modi di far teatro sono (nella loro estrema verità) riconducibili. Presso nel fascino inconsumabile della sperimentazione, Vitiello ne trae i succhi da tutte le avanguardie che incontra: quella *Esse* che identifica il suo teatro significa appunto "sperimentale" e prende vita da infinite suggestioni di avanguardie letterarie, teatrali, pittoriche, musicali, cinematografiche, aspre intersezioni tra arte e politica nel cui vortice Gennaro Vitiello ritrovava la sua vocazione della scena. Tra gli innumerevoli autori incontrati, Artaud fu, per il regista del Teatro Esse, una sorgiva d'indicazioni urgenti da tradurre nel delirio geometrico della scena. Il suo Teatro Sperimentale è stato un teatro di contaminazione in cui la parola è centrale e irrinunciabile ma come enigma da disseppellire attraverso la messinscena e il lavoro sugli attori. Ancora nella *Medea*, del 1970, il regista si preoccupa del recupero di istanze artaudiane all'interno delle linee barocche del testo di Seneca: "Non si vuole sopprimere la parola articolata ma si desidera con Artaud di dare l'importanza che esse hanno nei sogni", scrive Vitiello, nella suggestione del secondo manifesto de *Il teatro della crudeltà* ("La realtà della fantasia e dei sogni apparirà sullo stesso piano della vita").

L'incontro con Artaud diventa subito un segno forte, Vitiello entra

in un'orbita che lo affascina, e che Artaud aveva definito movimento di gravitazione: "Tutta la messinscena dei *Cenci* è basata su questo movimento di gravitazione" scriverà, e spiegherà meglio: "Non ho cercato d'imitare Shelley, e nemmeno ho copiato la natura, ma ho imposto alla tragedia il movimento della natura, questa specie di gravitazione che muove le piante, e che si ritrova fissata negli sconvolgimenti vulcanici del suolo". Ecco, Artaud scrive pensando un testo in cui la letterarietà è trasformata nella voce, sporcata coi corpi. Come scriverà Artioli (in Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli 1978, p.175): "Una parola svuotata della sua auto-sufficienza, ridotta a funzione vassalla, semplice pedina dell'economia generale dello spettacolo" e aggiunge: "Ma può dirsi 'testo', nell'accezione classica del termine, una partitura che dichiara apertamente il vuoto che la scava, la sua funzione vicaria, il suo rinviare ad altro da sé?". Ed è il ruotare nel concreto vuoto cui si è condannati dalla nascita, movimento inarrestabile in cui sono prigioniere le linee – o le vite e i loro orrendi rapporti – proposti sulla scena fino a diventare incandescenti spirali, inesausti vortici. Scrive ancora Artioli: "Una volta che il cerchio della fatalità s'è chiuso, incesto e parricidio sono la stessa cosa". Una sorta di ouroboros, e non può che, straziandosi, divorarsi. La linea che congiunge Beatrice a suo padre appena sopporta e respinge l'intersezione della figura di Lucrezia, moglie di Cenci e madre di Beatrice, statica, inesistente, letteraria. La scena terza del quarto atto del dramma s'apre su una didascalia d'incubo, come se tutti gli astri contribuissero, girando, a torturare chi è nato: "In alto sulla scena una ruota gira come su di un asse, che ne attraversi il diametro. Beatrice appesa per i capelli e spinta da una guardia che le torce le braccia all'indietro, cammina seguendo l'asse della ruota" (ed è la traduzione di Giovanni Marchi, Einaudi 1968): Vitiello aveva tradotto: "Sotto il plafond del teatro una ruota gira come su di un asse che ne attraversi il diametro. Beatrice, sospesa con i capelli (suspendue par les cheveux) e spinta da una guardia che le tira le braccia indietro". La traduzione di Vitiello è meno esatta, ma veloce, funzionale, diretta, non nata per la pubblicazione ma per il suo immediato trasferimento sulla scena, suggestiva per-

ché risente dell'urgenza della scena. Beatrice ormai è allo stremo ("Il tuo mutismo ha segnato la tua colpevolezza") le dice Camillo con la sua falsa anima di cattivo prete. Proprio in questa scena, il canto estremo di Beatrice diventa la ferita di tutta l'opera: "Hésite avant de rouvrir la paupière / car il sait qu'accepter de vivre, / c'est renoncer à se réveiller". Chi sa che "accettare di vivere / è rinunciare a svegliarsi"? È il "dormiente che inciampa", soggetto del ferino notturno canto. Già prima di tradurre Artaud, per il suo Teatro Esse, Gennaro Vitiello aveva certo incontrato quel testo fondamentale come *Il teatro e la peste* (poi diventato un passaggio fondamentale de *Il teatro e il suo doppio*): "Et le théâtre lui aussi pren des gestes et les pousse à bout: comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe la nature matérialisée (e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite: come la peste, ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è, fra la virtualità del possibile e ciò che esiste nella natura materializzata)" (*Il teatro e il suo doppio* fu pubblicato in Italia l'anno dopo la rappresentazione de *I Cenci* per il Teatro Esse). Ma qui, proprio sul concetto di messa in scena, Gennaro fu forse costretto ad avvertire la dolorosa distanza da Artaud, e dalla sua fascinazione attrattiva. Nel leggere in Artaud la condanna senz'appello della dipendenza del teatro dal testo ("la superstizione teatrale del testo" come aveva scritto nel *Secondo manifesto del teatro della crudeltà*) Gennaro Vitiello provò forse l'ebbrezza di trovarsi a una svolta: avvertiva la centrifuga ansia del teatro, ne sentiva incombente la grande anima da alimentare incessantemente col nuovo che traeva dalle avanguardie e dai procedimenti sperimentali che lui catturava e prefigurava attuandoli, contaminava ed esasperava, ma anche filologicamente rispettava riproducendone gli effetti e inseguendone le ansie politiche. Con Artaud fu un incontro incendiario ("Une vraie pièce de théâtre bouscole le repos des sens, libère l'inconscient"). Libera l'inconscio: che a teatro può spezzare aberranti maschere. Ma il richiamo del testo era per lui altrettanto rivoluzionario di quello della sua negazione: così, pochi anni dopo, nel 1970, fu il primo a portare in scena *K* di Sanguineti cercando nei corridoi d'aria del-

la sua sintassi un'opposta rivoluzione. Ne *La messa in scena e la metafisica* Artaud aveva scritto. "Sostengo che l'attuale situazione sociale è iniqua e meritevole di essere distrutta. Se è compito del teatro occuparsene, lo è ancora più della mitragliatrice". Disperante è la violenza di Artaud e Gennaro Vitiello l'attraversò avvertendone tragicità e suono. La prima rappresentazione de *I Cenci*, a via Martucci, il 15 dicembre 1967. Lo spazio del Teatro Esse era diventato una coniunctio alchemica, e questo prefigurava un rapporto di estrema attrazione verso l'universo teatrale di Artaud: il palcoscenico come una "T" sembrava una sorta d'istmo, tra chi guarda e chi è guardato, contaminandone i diversi statuti, il lato lungo della "T" si antropomorfizza, diventa espressione sessuale dell'orgia mistica che il teatro nasconde. Lo stesso Vitiello ne scrive così: "Gli attori agivano sul palcoscenico che aveva la forma di una T (tavolato sul fondo con una lingua sporgente avanti tra il pubblico) e sulle due balconate delle pareti laterali". Come un grande formichiere pronto a divorare lo spettatore. Ma non basta, con la mediazione interpretativa di Giovanni Giosi, Vitiello realizza un rudimentale cosmo dentro cui il teatro possa almeno simulare quella rigenerazione che Artaud chiedeva nella sua ansia sacrificale, come scrive nel 1985: "E, come Artaud auspicava la costruzione di sale teatrali dove l'azione drammatica potesse estendersi in tutte le dimensioni, in altezza, larghezza, profondità e intorno agli spettatori, Giovanni Giosi costruì una struttura metallica avvolgente l'intera sala-palcoscenico, che rivestì di fogli di plastica trasparenti e colorati, attuando un'enorme vetrata emisferica, che copriva l'intero spazio scenico e gli spettatori". È l'epoca in cui Giulio Baffi entra nel gruppo (impersonerà il principe Colonna), poi Mastelloni darà voce alla doppiezza ecclesiastica di Camillo: e i costumi di Odette Nicoletti si ispiravano all'arte veneta intrisa dei colori delle corti del XVI secolo. Nelle note di Vitiello, in parte rintracciabili nel prezioso *Taccuino* del 2003, c'è una riflessione luminosa del rapporto del gruppo con il testo de *I Cenci*: "Discutevamo sull'introduzione in teatro del termine 'cruauté', che non bastava tradurre 'crudeltà', che per Artaud stava a significare creazione, vita, azione, necessità spirituale distruttrice-creatrice, e

non a caso egli paragonava il teatro agli eventi catastrofici, all'eruzione vulcanica, alla peste".

Derrida, che scrisse una lucente introduzione a *Il teatro e il suo doppio*, dice: "L'arte teatrale deve essere il luogo primordiale e privilegiato di questa distruzione dell'imitazione: perché più delle altre arti porta il segno di questo sforzo di rappresentazione totale in cui l'affermazione della vita si lascia sdoppiare e scavare dalla negazione". E continua: "La rappresentazione, la cui struttura si trova impressa non soltanto nell'arte ma in tutta la cultura occidentale (nelle sue religioni, nelle sue filosofie, nella sua politica), designa dunque qualcosa di più che un particolare tipo di costruzione teatrale". Infine, Derrida si chiede se possa realizzarsi un teatro nuovo che travolga quello che ancora ci stringe nelle spire dei suoi procedimenti: "Questa struttura generale in cui ciascuna istanza è legata da un rapporto di rappresentazione a tutte le altre in cui l'irrappresentabile del presente vivo è dissimulato o dissolto, eliso o convogliato nella catena infinita delle rappresentazioni, questa struttura non è stata mai modificata. Tutte le rivoluzioni l'hanno lasciata intatta, hanno anzi il più delle volte mirato a proteggerla o a restaurarla".

Il teatro costringe lo spettatore a una delega dolorosissima che Artaud tende a superare, la peste di cui parla è immediato contagio tra scena e sala. La sua richiesta d'immissione della vita nella fredda struttura della messa in scena è una critica implicita del concetto di rappresentazione teatrale, quella forma medicata – spesso esangue ed educata – di allucinazione, che lui voleva riportare all'aspra nudità delle pulsioni nelle più feroci visioni, i lacerti senza pace dei sogni, degli incubi notturni.

I Cenci

Antonin Artaud

I Cenci

Tragedia in quattro atti
e dieci quadri
dopo Shelley e Stendhal

Traduzione e adattamento da
Œuvres complètes, Tome IV
Gallimard, France, Avril 1964

Gennaro Vitiello

Novembre 2018

Revisione di Elisabetta Vitiello dell'originale di Gennaro Vitiello

ATTO I

Scena 1.

Una galleria in profondità a spirale. Camillo e Cenci entrano conversando.

CAMILLO ... Un omicidio non è poi un affare. Dopo tutto, per chi dispone della vita delle anime, che cosa rappresenta la perdita di un corpo? D'altra parte ci sono le apparenze: sì, la morale pubblica, i costumi, tutte le convenzioni sociali cui il Papa tiene particolarmente. È questo il motivo della sua durezza nei vostri riguardi... E delle sue pretese, ed è stato necessario tutto il credito di cui godevo al Conclave per indurlo a concedervi una dispensa. Dategli i vostri terreni al di là del Pincio e lui passerà un colpo di spugna sui vostri peccati.

CENCI Pazzo! Il terzo dei miei averi!

CAMILLO Trovate che sia troppo?

CENCI È troppo che la vita di un uomo sia valutata a moggi di terra con le vigne che ci sono sopra.

CAMILLO Di che cosa vi rammaricate?

CENCI Della mia vigliaccheria.

CAMILLO Vi farebbe senz'altro più piacere che il vostro crimine fosse reso pubblico!

CENCI Ebbene? La pubblicità al mio crimine non comporta l'espiazione!

CAMILLO Che cosa fareste?

CENCI La guerra. Mi vedo fare la guerra al papato. Questo Papa è troppo amico della ricchezza. E ai nostri giorni è troppo facile, per un potente, coprire i propri crimini col denaro. A me la plebe, contro tutto ciò che alza un po' troppo la testa. Dietro le mura armate del mio castello di Petrella, mi sento capace di affrontare i fulmini del papato.

CAMILLO Perbacco! Come vi montate per una semplice questione di coscienza!

CENCI Ciò che ci separa, voi e me, è che io non metto mai la coscienza nella miseria dove la mettete voi.

CAMILLO Calma, conte Cenci, calma! Non solleverete tutto un paese per un crimine di cui si dice, che l'abbiate già espiato.

CENCI Infatti, è questo che mi ferma. La guerra mi distoglierebbe da certi progetti.

CAMILLO Senz'altro qualche nuova ignominia in cui il vostro animo preferisce riposare.

CENCI Forse. Ma sono affari miei. La chiesa non ha alcun diritto di introdursi nei segreti del mio cuore.

CAMILLO Conte Cenci, siamo stanchi di battaglie. Il mondo è debole; aspira alla pace. Il gesto del Papa è un gesto di tregua che incita alla quiete.

CENCI Festeggerò quest'amnistia generale con un'orgia, a cui siete invitati tutti: capi della nobiltà e del clero, una grande orgia dei tempi della mollezza, una specie di oscenità straripante, ove i vizi del vecchio conte Cenci vi mostreranno che cosa vuol dire la pace.

CAMILLO Smettetela, conte Cenci, smettetela! Finirete per farmi dolore della mia eloquenza. Non siete poi così giovane da avere il tempo di rimpiangere il passato.

CENCI Boiate di chiesa! Per me non esiste più né avvenire né passato. E quindi nessun pentimento. M'occupo solo di ben raffinare i miei crimini. Un bel capolavoro nero è la sola eredità che m'importa ancora di lasciare.

CAMILLO Mi sembrereste puerile, conte Cenci, se non avessi pagato per credere alla vostra sincerità.

CENCI Finalmente ecco la parola d'un uomo che sa capirmi. Sarei un bambino se non potessi credere che sono un vero mostro; infatti tutti i crimini che immagino sai bene che posso realizzarli.

CAMILLO Ciò che temo, non è la morte d'un uomo, poiché infatti, questa vita umana così preziosa, l'ipocrisia sociale s'adopera a privarla del benessere ogni volta che col pretesto del colpo di Stato, della rivolta, della guerra, si ripara dietro il suo complice abituale, il destino.

CENCI Non mi comprendi poi tanto male. Poiché vedi, io, il vecchio conte Cenci, ancora salido nell'esile carcassa, mi