

Judith Malina

**IL PIRANDELLO DEL LIVING**  
(con un intervento di Hanon Reznikov)

Piuttosto che descrivere quella nostra particolare messinscena di *Questa sera di recita a soggetto* [1955], vorrei dire di come Pirandello sia stato una fonte di ispirazione importante per tutto il lavoro del Living Theatre.

Infatti la mia prima esperienza pirandelliana ebbe luogo quando ero bambina, con uno spettacolo che non era stato scritto da Pirandello. Avevo dieci anni ed ero nel parco di Washington Square. Giocavo sul prato quando, improvvisamente, arrivò un camion che si aprì e si trasformò in un palcoscenico. Era il Federal Theatre della Roosevelt Workers Progress Administration e rappresentava una pièce di Shakespeare. Iniziarono con un prologo che forse era stato scritto da qualcuno che conosceva l'opera di Pirandello, o forse no. Un attore col cilindro salì sul palcoscenico, allargò un rotolo di pergamena e, in modo molto formale, recitò: «Noi siamo il Federal Theatre e vi chiediamo: che cosa vuole il pubblico?» E da dietro di noi un venditore ambulante gridò: «Noccioline, pop corn, caramelle!». L'attore, irritato, fece «Ehmm» e riprese: «Che cosa vuole il pubblico?». E di nuovo il venditore: «Noccioline, pop corn, caramelle!». Mi resi conto che sedevo tra due attori e che quei due giocavano con la mia consapevolezza di ciò che era reale e ciò che non lo era. Tutto questo mi impressionò al punto da non abbandonarmi mai veramente.

Tutte le mie esperienze teatrali, compreso lo spettacolo *Metodo Zero* che io e Hanon stiamo ora portando in tournée, sono state in

*Conferenza tenuta a L'Aquila, Ridotto del Teatro Comunale, 21 marzo 1992, nell'ambito del «Seminario pirandelliano» organizzato da Teatro IADUA, Dipartimento di Culture Comparate dell'Università dell'Aquila e TSA (Teatro Stabile dell'Aquila). Su alcuni di questi temi, soprattutto sull'importanza di Piscator, Judith Malina tornerà nel volume di imminente pubblicazione di C. Valenti, Colloqui con Judith Malina, Milano, Ed. Eleuthera. La presente conferenza è a cura di Grazia Felli, che sta conducendo un periodo di studi presso il Living Theatre a New York.*

qualche modo il risultato di ciò che mi si rivelò in quel primo momento nel parco.

Non ho più sentito parlare di Pirandello fino a molto più tardi, quando entrai come studentessa al Dramatic Workshop di Erwin Piscator. Anche il teatro di Piscator era interessato alla relazione tra attore e spettatore e al grado di realtà che esiste tra loro. Piscator voleva che il teatro divenisse un'assemblea pubblica, dove attori e spettatori scambiavano idee. Voleva che lo spettatore partecipasse attivamente allo spettacolo, che interrompesse l'azione se lo riteneva opportuno, per criticare l'operato di un attore o domandare chiarimenti. Fu al Dramatic Workshop che presi parte per la prima volta a una messinscena di *Questa sera si recita a soggetto*.

Ora, il lavoro del Living Theatre è proprio una continuazione del lavoro di Piscator. Ma io credo che sia obbligo e privilegio di ciascun allievo andare oltre l'opera del proprio maestro. Ciò che Piscator insegnava era da una parte il teatro totale, dall'altra l'impegno personale e politico dell'artista. Il suo insegnamento ci ha portato a creare un teatro che fosse gruppo di affinità politica e che tentasse di rompere ogni regola fissata dalla tradizione. In questo senso uno dei nostri maestri è stato Pirandello. Abbiamo rappresentato nella nostra storia due delle sue opere: *Questa sera si recita a soggetto* e *I giganti della montagna* [1955]. Prendendo le mosse dalla rottura della tradizione indicata da Pirandello, abbiamo fatto scaturire dalla struttura di *Questa sera si recita a soggetto* uno spettacolo che si riferiva più alle forme dell'avanguardia, che il Living Theatre stava esplorando, che all'allestimento più tradizionale fatto da Piscator.

*Questa sera si recita a soggetto* divenne uno spettacolo di teatro d'avanguardia. Il personaggio di Hinkfuss divenne Beckfuss e per tutto il resto della sua vita noi continuammo a chiamare Julian in questo modo. Hinkfuss è il direttore del dramma dentro il dramma che gli attori di *Questa sera si recita a soggetto* stanno mettendo in scena ma per noi, a causa del carattere particolare di Julian Beck, divenne qualcosa di più.

Julian Beck, che ha fondato il Living Theatre insieme a me, era un pensatore poetico ed originale. Il suo teatro consisteva soprattutto di un gruppo di persone che sperimentavano insieme, che inventavano collettivamente delle forme. Ed è tuttora così. Nella

nostra messinscena di *Questa sera si recita a soggetto* il regista fu anche più all'avanguardia degli attori.

Nel testo di Pirandello gli attori si ribellano all'autorità del regista e per noi, compagnia di anarchici convinti, questo era un simbolo meraviglioso. Abbiamo cercato per tutto il tempo di cacciare il regista dal teatro, perché già nel primo intervallo ci tradì terribilmente.

Creò una scenografia per l'aeroporto di notte attaccando corde argentate da un angolo all'altro del palcoscenico, in modo che non si poteva neanche camminare e disse: «Arrangiatevi, trovate voi il modo, improvvisate!». Dunque, avevamo buoni motivi per buttarlo fuori. Nel corso dello spettacolo c'era una scena dentro la scena dentro la scena. È il momento in cui i personaggi vanno all'Opera. A quel tempo non avevamo in compagnia attori capaci di cantare la lirica, così ricorremmo a una pantomima sul disco di *Pagliacci*. Gli attori entravano dal retro nel bel mezzo di una scena e facevano chiasso, non potendo trovare il loro posto in platea. Io facevo Mommina, guardavo il mio biglietto, poi sceglievo un bell'uomo lungo il corridoio e sedevo sulle sue ginocchia, così [*Siede sulle ginocchia di Hanon Reznikov che sta traducendo in italiano*].

Ora, *Questa sera si recita a soggetto* è un dramma sulla gelosia. Infatti, il mio fidanzato arriva e «Muoviti!», mi dice ed io dico all'uomo: «Proteggimi!». E il mio fidanzato: «Se non la fai scendere subito ti spacco la faccia!». E che accadeva? Lo spettatore doveva fare una scelta: proteggere la signora o farsi picchiare. Si lottava per un po' ma la scena finiva bene [*Torna a sedere al suo posto*].

Questo umile momento era l'inizio di un lungo percorso verso lo spettatore che oggi ancora esploriamo. Nei vibranti anni Sessanta questo momento pirandelliano divenne la base della nostra relazione con lo spettatore. In quei giorni non avevamo alcun timore di essere aggressivi [*Sorride*].

Non solo sedemmo sulle ginocchia degli spettatori ma togliemmo le sedie dal teatro! Li abbracciavamo, li trascinavamo, domandavamo loro di venire con noi il più lontano possibile, verso una situazione paradisiaca. Ora la gente è molto impaurita. Ma la storia è un pendolo e si ritornerà anche a quel tipo di cose.

Questo inizio di contatto con il pubblico che abbiamo individua-

to in *Questa sera si recita a soggetto* ci ha condotto alla ricerca di un teatro totale, dove la divisione tra le persone che sono qui e quelle che sono lì in platea non esiste più. Mettere lo spettatore di fronte a una scelta morale. Cerchiamo ancora un più profondo coinvolgimento del pubblico. È facile, infatti, farlo cantare, applaudire, ballare nei corridoi, ma coinvolgerlo ad un livello autenticamente teatrale è una terribile lotta. Nello spettacolo che faremo prossimamente andremo ancora più lontano, faremo delle prove insieme al pubblico. E tutto questo viene da Pirandello.

Dopo che il regista è stato cacciato finalmente dal teatro, le attrici che interpretano le sorelle e la madre della sfortunata donna sposata a un uomo geloso entrano nella prigione in cui questi l'ha rinchiusa e, dinanzi al pubblico, le truccano il viso da vecchia. Nel desiderio di libertà e di arte, lei muore. Prima di morire, parla alla sua figlioletta e le spiega che cos'è il teatro, perché la bambina non ha mai visto un teatro.

C'era una bella ironia! Eravamo nella nostra prima sede, un piccolo spazio teatrale. Come descrivere i velluti rossi e i lampadari! Esisteva già un altro livello di illusione. C'era l'illusione di quella donna morente nella sua prigione, l'illusione di quei velluti rossi e la realtà della nostra presenza nel teatro, così come ci mostravano i grandi lampadari. E la donna canta alla fine della sua vita e lo spettacolo assume questo bel sentimento pirandelliano. Ma ecco che ritorna il regista e dice: «Perfetto, esattamente ciò che volevo!».

Così quando diamo libertà agli attori, diamo libertà al pubblico; la gente e gli artisti creano la visione dell'ideale più alto. Questo è un principio anarchico. Quando le persone lavorano insieme in piena libertà, diventano artisti sublimi. Sono fermamente convinta di questo e tutto il teatro che facciamo oggi al Living Theatre fa parte di questa tradizione.

L'altro testo di Pirandello che abbiamo messo in scena è stato *I giganti della montagna* che rappresentammo nell'ambito del festival pirandelliano organizzato dalla Pirandello Society di New York. Ancora una volta l'opera di questo autore ci sembrò un riflesso della nostra esistenza. Lo interpretammo io, Julian Beck, Joseph Chaikin e una compagnia di danza che rappresentava il mondo intorno a noi. Ed ecco che questa compagnia di girovaghi,

con risorse insufficienti a comperare un cavallo per tirare il carro con le scene, i costumi e un'attrice troppo vecchia per camminare a piedi, arriva ad un castello qui in Italia e rappresenta la sua commedia. La commedia parla della minaccia dei giganti della montagna agli abitanti del castello e dice in qualche modo: se non cambiate il mondo in cui vivete finirete per distruggervi. Ciò che in fondo dicono gli esperti di ecologia su ciò che per anni ha rappresentato la minaccia nucleare; ci sono fonti di energia fuori dal nostro controllo e la minaccia di distruzione degli attori e degli spettatori ne *I giganti della montagna* è un avvertimento che tutti gli uomini di buona volontà devono raccogliere, l'avvertimento che dobbiamo cambiare profondamente o ci distruggeremo.

Sia in *Questa sera si recita a soggetto* che ne *I giganti della montagna* trovammo degli strumenti adatti ad approfondire la nostra propria filosofia, trovammo in Pirandello una fonte di ispirazione di forme teatrali che è tuttora estremamente fertile. Abbiamo scelto di non fare i *Sei personaggi in cerca d'autore* perché è un testo troppo psicologico e noi abbiamo sempre cercato di uscire dalla trappola della psicologia, dei problemi freudiani, della nevrosi. Cerchiamo sempre azioni che ci permettano di andare più avanti. Non è che la psicologia non sia utile ma è il soggetto di tutto il dramma di Broadway e la situazione di nevrosi della borghesia non ha per noi alcun interesse. Nei *Sei personaggi* si parla di una realtà superiore, ma non è vero, è una menzogna. Noi dobbiamo superare il limite che ha posto Pirandello di una menzogna sopra la menzogna, trovare dei mezzi per esprimere chi siamo veramente. C'è una scintilla di questo nei *Sei personaggi* ma è sempre un aggiungere menzogna alla menzogna. Perché dire, quando stai recitando, «adesso non recito», è anche peggiore di fingere di essere Edda Gabler, perché tu dici: «Adesso non sono questa tale attrice che interpreta Edda Gabler». Questo è il punto: come faccio a diventare Judith Malina? La ricerca di una recitazione che non sia di finzione è la ricerca che continuiamo a fare al Living Theatre. L'abbiamo ottenuta con *Paradise Now* [1968] e prima con *Mysteries and Smaller Pieces* [1964], ma anche *Metodo Zero* è basato interamente su questo. Hanon è l'autore di questo spettacolo. Fino ad ora ha tradotto in italiano le mie parole, ma ora è meglio se parla lui.

*Hanon Reznikov* – Sì, *Metodo Zero* ha molto a che vedere con Pirandello. Si tratta di una cosa insolita per il Living, perché siamo infatti solo noi due, Judith ed io, ad interpretarlo. Abbiamo voluto ripartire da zero, abbiamo cercato di creare uno spettacolo che rappresenta un azzeramento di tutte le nostre cognizioni per domandarci di nuovo: che cosa abbiamo da dire? Per arrivare a questa coscienza, a questo sapere, abbiamo dovuto riflettere sulla nostra realtà personale ed anche interiore, abbiamo ritenuto di dover chiarire, come individui, che cosa crediamo di avere da dire. Partendo da due persone in scena, un uomo e una donna che si conoscono da venti anni ormai e che vivono insieme, chiarire innanzitutto che cosa hanno da dirsi l'un l'altra, che cosa hanno da dire al pubblico, infine che cosa il pubblico può dire a loro, completando così il cerchio.

Per ottenere questo abbiamo anche scelto di creare una struttura che non è il racconto soggettivo della nostra vita in comune, abbiamo scelto un testo di Ludwig Wittgenstein, il suo *Tractatus logico-philosophicus*. Quest'opera di filosofia ci è sembrata molto utile perché rappresenta la lotta dell'autore per capire che cosa si può comunicare, che cosa si può capire. Ci è sembrato il tema principale, nel momento in cui oggi ci troviamo. Così abbiamo intrecciato la nostra storia con le sette proposizioni tematiche del testo di Wittgenstein, che rappresentano una sorta di metodo.

Ma Judith accennava anche al lavoro che stiamo progettando per il futuro, allora dirò due parole anche su questo. Lavoreremo a un progetto sulla storia; per capire il momento in cui siamo abbiamo voluto adattare un testo di Fernand Braudel sulla storia delle origini del capitalismo. I suoi tre volumi saranno per noi tre atti di uno spettacolo. Il primo atto presenta al pubblico come era la vita del periodo che va dal Quattrocento all'Ottocento, il secondo parlerà dei meccanismi dello scambio, della storia economica, il che si tradurrà per noi in un laboratorio teatrale in cui inviteremo il pubblico a prender parte a una serie di prove. Ascoltando le loro proposte, ascoltando le loro idee, creeremo insieme delle scene che rappresenteremo nel terzo atto. Il terzo atto corrisponde al terzo volume di Braudel, che guarda alla storia del capitalismo in prospettiva; e così faremo noi assieme al pubblico, perciò anche qui possiamo dire che l'ispirazione pirandelliana è sempre molto presente.

*Judith Malina* – Spesso in *Metodo Zero* cito Pirandello, ma quando chiediamo al pubblico di risponderci, la gente per timidezza o per convenzione rimane in silenzio, non vuole parlarci. Questo è un muro, questo è un muro, questo è un muro [*Ripete nelle tre direzioni il gesto di Sampognetta*] e rappresenta tutti i tabù della tradizione della convenzione, rappresenta la separazione tra l'artista e lo spettatore, tra umano ed umano, le frontiere nazionali, le differenze di classe. La rottura di questi muri, la rottura delle forme teatrali tradizionali, è il primo passo verso la realtà cui Pirandello, noi del Living Theatre e tutti voi spero, siamo profondamente interessati. Come oltrepassare le vecchie definizioni di realtà che non corrispondono alla realtà? Come superare le vecchie forme che ci tengono divisi? Questa è la ricerca dell'arte e dell'artista.

[*Legge da: Julian Beck e Judith Malina, Il lavoro del Living Theatre (Materiali 1952-1969), Milano, Ubulibri, 1982*]

«*Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello fu il nostro primo dramma, dopo *Faustina* [1952], che mirasse dichiaratamente a coinvolgere il pubblico. Naturalmente, questo è il succo del dramma di Pirandello. Questo espediente, il dramma dentro il dramma, il dramma che presumibilmente ha luogo nel teatro la sera stessa della prima, come se ognuna delle serate successive fosse la prima, rientra in una vasta parte della letteratura drammatica del Novecento. Saltava fuori anche in *Many Loves* [1959], e anche in *The Connection* [1959]. E quando, nella 14<sup>a</sup> Strada, rispolverammo *Questa sera si recita a soggetto* e lo mettemmo in repertorio assieme a *Many Loves* e *The Connection*, tutti e tre con autori e registi che correvano su e giù per il teatro e con ampie sezioni che si svolgevano contemporaneamente sul palcoscenico e fra gli spettatori, molti cominciarono a pensare che fosse questo il messaggio del Living Theatre. Ma non scegliemmo quei drammi perché si valevano di simili espedienti. È vero che il nostro messaggio, se lo si vuol chiamare così, o la nostra missione, era di coinvolgere o toccare o impegnare il pubblico, senza limitarsi a mostrargli qualcosa; ma ci rendevamo conto che tali espedienti del dramma dentro il dramma scaturivano da un insopprimibile bisogno degli autori e nostro di raggiungere il pubblico, svegliarlo dal suo passivo sopore, costringerlo all'attenzione, scuoterlo se necessario e, cosa altrettanto importante, coinvolgere gli attori in quello che stava accadendo

tra il pubblico. Aiutare il pubblico a diventare ancora una volta quello che era destinato ad essere quando i primi drammi presero forma sull'aja: una congregazione guidata dai sacerdoti, un'estasi corale di lettura e risposta, danza, ricerca di trascendenza, via d'uscita e d'ascesa, la spinta verticale, la ricerca di uno stato di consapevolezza che supera il semplice essere coscienti e porta vicini a Dio. Portando il dramma in teatro e mescolando fra loro spettatori e interpreti, si mirava a eguagliare, unificare, avvicinare maggiormente tutti alla vita. Unione, come opposto di separazione».

Ora reciteremo un brano del nostro ultimo spettacolo che spiega molto bene come ancora oggi siamo impegnati in questa ricerca pirandelliana di unione e di contatto con gli spettatori:

[*Recitano un brano di Metodo Zero*]

- Reznikov Io vedo cosa vuole il pubblico, vuole che sia bello ma freddo come il ghiaccio e distante quanto una stella. Loro vorrebbero provare l'impeto, l'accelerazione, l'indotto di sangue ed ormoni che può produrre l'ingegneria estetica.
- Malina Vogliono amarci e vogliono sentire che li amiamo, individualmente e incondizionatamente. Vogliono essere liberi da ogni obbligo, vogliono essere al mare. Se potessimo incontrarli là forse li troveremmo disposti un po' più favorevolmente.
- Reznikov Vogliono essere sorpresi, ma solo piacevolmente. Se li avvicinassimo, preferirebbero che non venissimo da dietro, e se invece li invitassimo ad avvicinarsi, dovrebbero vedere qualcosa di attraente dalla nostra direzione.
- Malina Vorrebbero che le nostre voci fossero taglienti e espressive. Sarebbero sollevati se non usassimo parole politiche o se almeno avvolgessimo i termini politici con fasce storiche di gomma. Mi piace molto quando parlo di quella che una volta chiamavamo la rivoluzione. Gli piacerebbe vedere i nostri corpi giovanili nudi ma preferirebbero non vederci nudi quando siamo vecchi. Ha a che fare con la morte, questo.
- Reznikov Desiderano disperatamente di essere incoraggiati e di poter essere in grado di sentire che gli enormi sforzi che la vita richiede valgono almeno la pena. Vogliono che riconosciamo quanto si sforzano, ma vorrebbero essere perdonati per non provarci abbastanza.
- Malina Farebbero salti di gioia se l'ordinario potesse apparire glorioso quando illuminato da luci sgargianti, specialmente quando

- accompagnato da musica misteriosa. Vorrebbero essere avvicinati sessualmente ma solo in un modo che non hanno mai provato prima. Ah, so esattamente che cosa voglio da loro.
- Reznikov Io vorrei che fossero felici come pasque.
- Malina Sarei contenta di commuoverli con le lacrime che accompagnano la riunione dell'io alienato con la sua altra metà, perduta da così tanto. Voglio che afferrino la forza di questa riunione per approfondire il loro impegno.
- Reznikov Vorrei che si svegliassero come da un sogno e che capissero per la prima volta qualunque cosa abbiano bisogno di capire. Ma vorrei che questa comprensione derivasse da un processo razionale. Ma vedo pure che la più potente forza morale dell'arte si prova improvvisamente, come quando si sente per esempio di avere ai piedi un paio di scarpe nuove.
- Malina Vorrei che i migliori di loro lasciassero il loro recapito al botteghino.
- Reznikov È una proposizione elementare quella.
- Malina È una operazione questa?