

Dada all'inferno

La Divina Commedia tradotta dal Cabaret Voltaire di Torino in una machinerie teatrale dove i Canti sono "macchine celibi".

di Mario Serenellini

Qualcuno l'ha definita la *Dada Commedia*. Come dire, la « divina » opera dantesca filtrata attraverso i meccanismi e le sottili ironie dell'arte del primo Novecento, un « Dante nostro contemporaneo » grazie alla proiezione, sulla cultura del passato, della problematica e delle inquietudini proprie delle avanguardie storiche europee. In realtà l'etichetta — come le altre subito confezionate (« Dandante », « Beatrice a motore », l'« Empia Commedia ») — rischia di far guardare riduttivamente a un'operazione culturale che, almeno nelle sue premesse, appare molto complessa.

L'idea da cui è partito il Collettivo del Cabaret Voltaire quando ha deciso di ridurre per la scena la *Divina Commedia* è stata quella di rileggere Dante con occhio contemporaneo ma anche di affrontare radicalmente, attraverso la rilettura di Dante, i problemi del teatro d'oggi e, in particolare, quelli posti dalla messinscena di un « classico ». È possibile, oggi, dire « Nel mezzo del cammin di nostra vita »? Esiste almeno un « modo di leggere o, addirittura, di recitare questi versi? È alla ricerca di tale possibilità che il gruppo torinese si è mosso, tenendo conto contemporaneamente degli esperimenti che qualcuno all'interno del gruppo andava da tempo elaborando: le manipolazioni di Gianni Guaraldi sulla parola, le « sculture » sulle macchine di Marco Giannini.

Conclusa la lunga e intensa stagione teatrale del « Voltaire », glorioso e solitario tempio torinese dell'« off », i componenti del Collettivo, liberi ormai da impegni organizzativi, si sono messi al lavoro per questa produzione in proprio. Trasferitisi in blocco nella « sede estiva » del Voltaire, cioè nel tendone da circo eretto ai giardini Ginzburg sulla riva del Po, vi hanno piazzato anche un paio di roulotte per farsi da mangiare e dormire la notte.

In questo clima comunitario, a metà tra la grande famiglia alla « Living » e una singolare forma di turismo in città, il Collettivo ha cominciato a costruire l'« Inferno ». Mesi di lavoro, ingranaggi e macchine che crescono ogni giorno, il tendone che si riempie di oggetti, di segni, di immagini, lo « spettacolo » che

prende rapidamente la forma di un gigantesco labirinto. Il titolo è subito trovato: *Machinerie*.

La prima macchina ad arrivare e a subire una metamorfosi è stata una corriera: un vecchio bus di linea del 1947 con rimorchio (« ci è costato una sciocchezza, era destinato al cimitero delle macchine », dicono quelli del Collettivo) trasformato in palcoscenico, magazzino e (al momento delle *tournées*) mezzo di trasporto e abitazione per tutta la compagnia. Attorno, sopra, dentro l'autocorriera, sono cominciate a crescere le altre « macchine »: un'arpa che « si suona » da sola, un pianoforte incardinato alla

portiera, un Tigre pubblicitario senza motore con un lavabo al posto del muso, ruote e catene di bicicletta, ingranaggi, maschere, manichini, bolle di sapone. È davvero una festa Dada, il trionfo dell'incongruo lautreamontiano (« Bello come l'incontro fortuito di un ombrello e una macchina da cucire su un tavolo di dissezione anatomica »). Si penetra tra questi mostri meccanici e ci si trova immersi in un mondo di razionali follie, tra un proliferare di redivive « macchine celibi » (come quelle dada e protodada esposte alla Biennale di Venezia nel '75), meccanismi privi di qualsiasi funzionalità pratica, la negazione più corrosiva della Macchina.

Ma il filtro culturale attraverso cui

Lo spettacolo sulla *Divina Commedia* di Dante Alighieri che il Cabaret Voltaire allestisce per la stagione 1977-78 si basa su una struttura mobile completamente autosufficiente, composta da una vecchia autocorriera del 1947 con rimorchio: lunghezza di ogni veicolo 9 mt., più un metro di gancio traino. La struttura sviluppa in movimento, quindi, una lunghezza complessiva di 19 mt. Ogni veicolo ha l'altezza di 4 mt. e la larghezza di mt. 2,50.

La motrice costituisce lo spazio complessivo dello spettacolo. Il rimorchio è invece laboratorio elettroacustico e cinematografico viaggiante. L'intera struttura teatrale costituita dalla motrice è completata da un tendone di circo dipinto di colore argento, agganciato a un pantografo collocato sul tetto della motrice stessa.

... Della *Divina Commedia* si presenta per la stagione 77/78 l'intera Cantica dell'*Inferno* (33 canti più uno di prologo). Il gruppo del Cabaret Voltaire (10 elementi che assolvono contemporaneamente funzioni di attori, tecnici, musicisti e quant'altro richiesto dalla rappresentazione teatrale) ha strutturato l'intera riduzione teatrale dell'*Inferno* fondamentalmente come una gigantesca macchina produttrice e organizzatrice di forme e di linguaggio, di cui si tende a mettere allo scoperto ogni minimo ingranaggio.

... Queste macchine narrative « corrispondono » in maniera violenta alla macchina dell'*Inferno* dantesco e ne ribaltano i meccanismi come sistema teatrale scenico, attraverso il quale si penetra nel mondo dantesco. Il Grande Poema, in altre parole, è considerato e riprodotto come una vera e propria « macchina celibe »: macchine che contengono in sé gli elementi della loro stessa distruzione, macchine desideranti e quindi esclusivamente concettuali.

... Tecnicamente ogni canto viene fatto durare da uno a tre minuti. La durata dello spettacolo può essere quindi tra i 40 e i 120 minuti. Gran parte dei testi (quelli delle macchine celibi, quelli dell'*Inferno* dantesco, quelli delle opere che interferiscono tra i due primi) sono riprodotti in playback: tutti gli elementi sonori, musicali e visivi (cinema e fotografia) condizionano totalmente gesti e parole degli attori. L'intera macchina in funzione vuole avere un andamento esclusivamente a spartito musicale, al punto che lo spettacolo sull'*Inferno* di Dante può essere considerato come un concerto regolato ferreamente nella parte ritmica, ma totalmente aleatorio per quel che riguarda la parte tematica e melodica. (Il Collettivo del Cabaret Voltaire)

Dante è costretto a passare come in un imprevisto quarto mondo ultramondano (dopo l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso) non è poi tanto distante da noi: oltre alle suggestioni dell'arte del primo Novecento, si riconoscono in questo circo dell'assurdo, tra tanti acrobatismi logici e figurativi, esempi di ricerche estetiche nel campo dello spettacolo piuttosto recenti. Si pensa subito, davanti a quella selva oscura di bulloni chiodi e tubi di ferro, al *Theatrum Instrumentorum* costruito da Mauricio Kagel due anni fa a Colonia, al *Kölischer Kunstverein*, con il suo repertorio di strumenti non-musicali ironici e scandalizzanti, con i suoi uomini-orchestra, le grattugie sonore, gli abiti di tamburelli, i caschetti da minatore usati come batteria (con dentro la testa dell'«esecutore»).

In aiuto a tanti organismi inerti o dalle mosse impreviste, è stato programma-

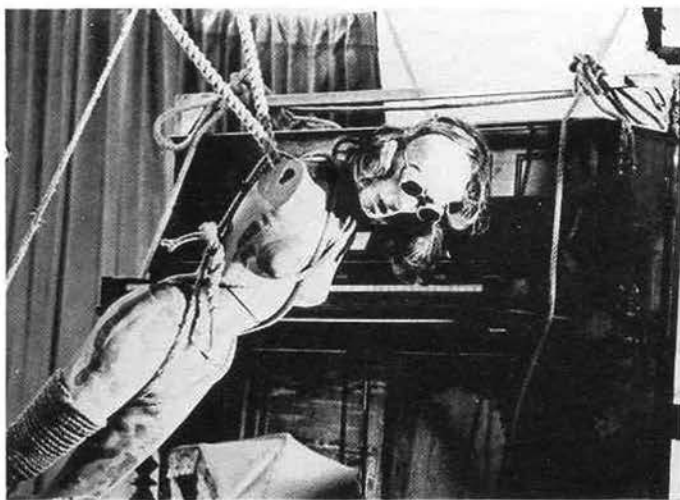
delle «macchine» a Kassel, a chiusura di «Documenta».

Varato l'*Inferno*, rimane ora il lavoro di adattamento delle altre due cantiche: «È un impegno che ci terrà occupati per almeno tre anni — dice il Collettivo —: all'*Inferno*, allestito quest'anno, seguiranno il *Purgatorio* l'anno prossimo e, se tutto va bene, il *Paradiso* nel '79. Sarà una lenta riappropriazione critica di un fenomeno culturale dato come scontato e digerito, una graduale presa di coscienza di quello che è, oggi, la *Divina Commedia*: cioè una perfetta macchina linguistica ma, allo stesso tempo, un oggetto da museo, un quadro appeso da secoli al muro di un qualsiasi Louvre. Che la macchina sia più utile della poesia, che possieda ancora qualche ingranaggio funzionante, è fuori di dubbio. Ma quella Grande Macchina che è la *Divina Commedia* è ferma, nella sua assenza totale,

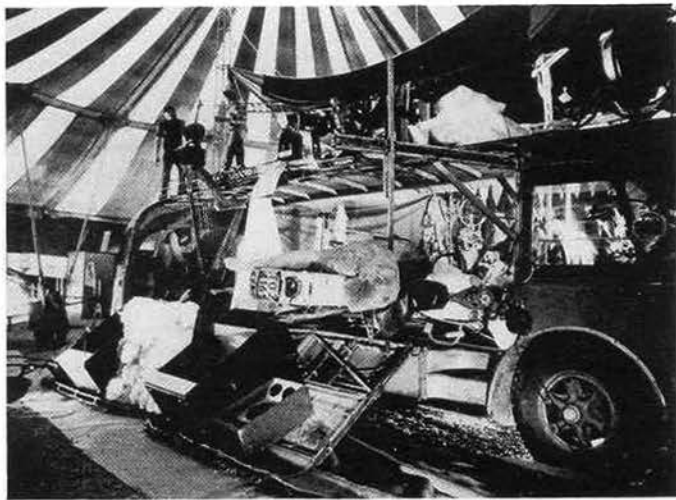
studio strutturale e linguistico delle tre Cantiche, spiega come si sia seguito un criterio di lettura post-strutturalistico, di scuola *telquelliana*, teso a rintracciare una tessitura musicologica del testo: «Abbiamo voluto definire la *Commedia* esclusivamente attraverso una analisi strumentale, macchinistica, della parola».

Il Collettivo, con questi concetti-base, ha affrontato, uno dopo l'altro, la lettura di tutti i 34 canti dell'*Inferno*. «Il testo — continua Fadini — è stato preso come codice di riferimento, in quanto conosciuto dalla massa, costituendo quel che si dice un *referente universale*: quando si dice Beatrice, la Lonza, il conte Ugolino, tutti credono di conoscere ciò di cui stai parlando. Punto di partenza critico, perciò, è stata l'assunzione di un codice che viene dato come saputo».

Come si è realizzata la segmentazione e l'evidenziazione scenica di questo co-



Le quattro fotografie sopra riprodotte illustrano momenti dell'allestimento e della messa in scena della «Machinerie», lo spettacolo teatrale allestito dal Cabaret Voltaire di Torino per la stagione '77-'78. L'idea di partenza è stata quella di rileggere in chiave con-



temporanea la *Divina Commedia* dantesca e di trasformarla in uno spettacolo di teatro d'avanguardia. Una vecchia autocorriera con rimorchio è diventata la struttura mobile autosufficiente dello spettacolo: la motrice ne costituisce lo spazio complessivo e il rimorchio

to un sistema meccanico di alta tecnologia: apparecchi di multivisione per proiezioni cinematografiche simultanee, Cabotron a quattro piste, registratore riproduttore elettronico Akai quadrifonico... La super-tecnologia si sposa all'arte gratuita.

Con la crescita smisurata e folle, da funghi ioneschiani, degli elementi di *Machinerie*, sono cominciate a piovere sul gruppo le «scritture», le prenotazioni a rassegne internazionali. Per prime si è fatto avanti il Centro di Sperimentazioni artistiche a Boissano diretto da Marie Louise Jeanerette che ha ospitato il gruppo nella fase finale dell'allestimento, presentandolo agli inizi d'ottobre in anteprima assoluta. Tra gli appuntamenti più importanti per l'inizio di stagione di questo Dante «risciacquato in Po», una rappresentazione a Venezia nel quadro della Biennale-fantasma e una mostra

e mostra ossa, viscere e ingranaggi, esattamente come il Teatro che facciamo da anni, morto anch'esso, un grande ossario dove si cercano resti di strumenti per capire cosa ci è toccato in eredità dai Grandi Padri defunti».

Com'è cominciato il viaggio teatrale nell'oltretomba dantesco? In che modo si è arrivati dai versi della *Divina Commedia* alle «macchine celibi»? La domanda è rivolta a Edoardo Fadini, ex critico teatrale di *Rinascita*, fondatore e organizzatore del «Voltaire», pendolare permanente tra i festival, le riunioni di cooperative a Roma e Firenze, e il lavoro al tendone con il Collettivo di cui fanno parte, con Guaraldi e Giannini, la figlia Susanna, Alberto Negro, Piero Dutto, Gabriella Bonardo, Michele Villani, oltre a un paio di onnipresenti cani, ormai parte integrante della «famiglia». Fadini, che ha affrontato in particolare lo

dice? «La nostra intenzione era quella di arrivare alla definizione di uno spazio letterario, partendo unicamente dalle forme linguistiche via via riscontrate nei 34 canti».

L'*Inferno* è stato dissezionato e «rilietto» in questo modo. I primi cinque canti. Sono una «messa in situazione», dove Dante, in linea con il metodo creativo del suo tempo, va formando il disegno generale dell'opera. Il primo canto è un racconto onirico: si narra di un tale che si è addormentato e ha una serie di visioni — Virgilio, la Lonza — più oniriche che simboliche. «La componente onirica — sottolinea il Collettivo — è fondamentale nella *Commedia*. Negli ultimi canti dell'*Inferno*, Dante uscirà alla luce come in un grande risveglio. L'*Inferno* è l'ingresso nel sonno, è il grande addormentamento. Termina quando termina il mondo della morte (che nel Me-

dioevo si identifica con il sonno). Secondo canto: davanti alla necessità di definire il « luogo dell'azione », quasi il suo concreto confine scenico, Dante ricorre a un classico artificio poetico: quello della « garanzia » del personaggio, una specie di attestato di esistenza per rendere credibile e vero il protagonista di una finzione letteraria. Qualcosa del genere accade nella narrativa ottocentesca, con uno Stevenson che fornisce di tutte le credenziali possibili il suo Mister Hyde per presentarlo come un normale esponente del genere umano. Terzo canto: esplode la dinamica dell'immaginazione (proprio in senso surrealista). È il canto delle grandi immagini figurative (« Per me si va nella città dolente... »), con una ulteriore messa a punto dell'artificio grazie alla accumulazione di immagini e con un andamento del verso dove Gianfranco Contini, nei fondamentali saggi dan-

te le acute analisi di Philippe Sollers e di altri critici di *Tel Quel*. Dante qui scrive per leggersi, per crearsi uno « spazio letterario » dove agire e « abitare ».

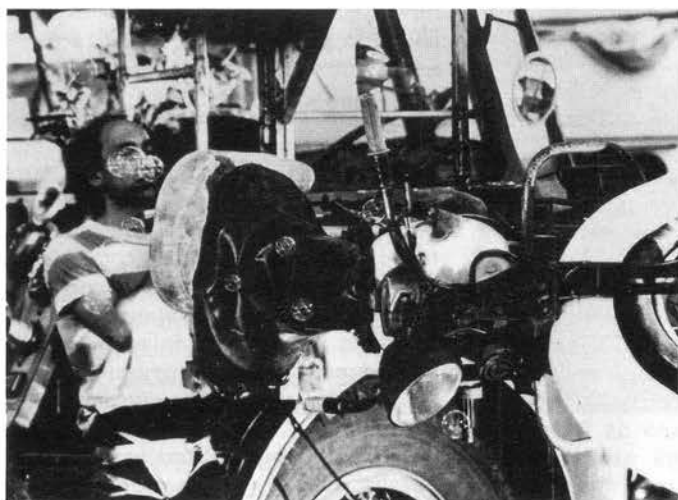
Dal VI al XVI canto. È il proseguimento delle grandi storie, una sezione infernale di pura e semplice narrativa. Canto per canto, scorrono le storie di Farinata, Bonifacio VIII, degli eretici, degli avari, storie notissime, tra le più popolari di tutta la *Commedia*, tanto da diventare patrimonio del folclore memorizzando modi di dire ormai entrati nell'uso comune (« Non ti curar di lor, ma guarda e passa... »).

Dal XVII al XXX canto. Si esce dal racconto puro e semplice per toccare sempre più da vicino le forme della profezia, dell'etica, della scienza. La storia si trasforma in racconto morale, dove convergono commedia, geografia, storiogra-

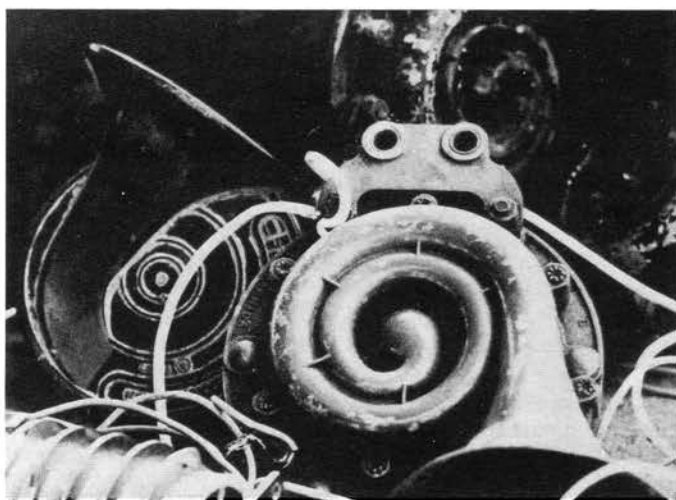
stesso, si riduce all'antinomia simbolica medioevale morte-vita. Invece, con un metodo di tipo materialistico, abbiamo potuto scoprire i meccanismi della scrittura, individuando certi modi di dire, di scrivere, di leggere, come puri procedimenti di lavoro ».

I dieci Canti dell'*Inferno* dal VI al XVI sono diventati in teatro dieci « macchine celibi ». Sono al tempo stesso un correlativo artistico e una mediazione culturale. Le macchine dello spettacolo sono infatti, tra le altre, il *Pozzo e il pendolo*, di Poe, i *Canti di Maldoror* di Lautréamont, *Locus Solus* di Roussel, il *Supermaschio* di Jarry, *La colonia penale* e *Metamorfosi* di Kafka, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* di Duchamp. Un concentrato di miti letterari, dunque, un repertorio di archetipi della cultura occidentale.

Perché a ogni canto (della sezione del-



il laboratorio acustico e cinematografico viaggiante. Il tutto è completato da un tendone da circo colore argento, eretto ai giardini Ginzburg lungo il Po, dove il collettivo ha iniziato a ricostruire l'*Inferno* dantesco. Il gruppo del Cabaret Voltaire — 10 elementi che



sono contemporaneamente attori, tecnici, musicisti — ha ridotto il poema ad una colossale macchina produttrice di forme e di linguaggi, dove in particolare quello dantesco è mescolato e manipolato attraverso altri linguaggi. Lo spettacolo dura tra 40 e 120 minuti

teschi (pubblicati da Einaudi col titolo *Un'idea di Dante*), riconosce un gioco di assonanze e dissonanze anticipatore della scrittura automatica bretoniana. Quarto e quinto canto: iniziano le storie, comincia quella operazione che il Collettivo definisce « il rovesciamento del binocolo ». Dal momento allargato dell'immaginazione si passa a quello di una focalizzazione più ristretta e approfondita della storia e del personaggio: si entra nel dettaglio con un vero e proprio capovolgimento di prospettiva. Ciò si avverte ancora di più nel canto quinto, « il canto di Paolo e Francesca » dove la grande storia sfiora il romanzo, e il sentimentalismo il fotoromanzo: una via di mezzo tra Dumas fils e *Grand'Hotel*. In questi canti si svela anche la dimensione tutta letteraria dell'opera, si scopre il programma di una serie di storie dall'autore raccontate a se stesso. Vengono alla men-

fia, con un progressivo consolidamento di forme verbali e ideologiche. Tipico il racconto di Ulisse, un racconto tutto « inventato » e programmato dal protagonista: il suo fine è infatti una parabola sul viaggio, l'avventura, la vita, la morte. È questo un racconto-tipo che contiene in sé echi e anticipazioni narratologiche, dalla profezia biblica alla commedia dell'arte alla commedia borghese.

Dal XXXI al XXXIV canto. È il momento dello « scioglimento », l'uscita oggettivata dall'*Inferno*, o dal testo. Dopo la prospettiva di risveglio del XXXI e XXXII canto, l'opera confluisce nel risveglio vero e proprio che si attua pienamente nel primo canto del Purgatorio, quasi come un aprirsi delle finestre sul mondo, come un'alba di primavera. « Secondo la vecchia critica — sottolinea il Collettivo — la dialettica tra *Inferno* e Purgatorio, e quella interna all'*Inferno*

le « grandi storie ») corrisponde una macchina celibe, anzi perché l'*Inferno* è diventato una *Machinerie*? « Qualsiasi modo di raccontare oggi le storie di Dante — spiega il Collettivo — raggiungerebbe lo stesso livello di contraddittorietà assoluta propria della macchina celibe. Il meccanismo dada è gratuito, respinge l'idea di dover assolvere a qualche utilità nel realizzarsi, per di più si fa beffe del non-fruitor, perché nello stesso momento in cui indica i suoi possibili movimenti svela l'incapacità di attuarli. Ugualmente, nello stesso momento in cui si volesse oggi mettere in scena Dante, l'operazione scoprirebbe da sola l'inganno, la mistificazione. Una storia come Paolo e Francesca, per esempio, ha senso solo nel suo contesto; se la estrapoliamo, se la raccontiamo oggi, diventa subito una fiaba da rotocalco, una grande balla, una macchina insensata: appunto, celibe ». □