

Frankenstein del Living Theatre

ANNA MARIA MONTEVERDI

Dal Frankenstein...

Sul “mito” del Dottor Frankenstein e sul romanzo scritto da Mary Shelley nel 1818 esiste un’ampia letteratura critica, recentemente incrementata dai centenari, così come esiste un’altrettanto numerosa produzione cinematografica ispirata al modello letterario creato dall’autrice inglese: tra gli altri, il primo *Frankenstein* muto di Sir Dowley (1910) e quello di James Whale (1931) con Boris Karloff che creerà la “maschera” della creatura del Dottor Frankenstein con cicatrice sulla calotta cranica, zoccoli altissimi e giacchetta corta.

Sulla questione della continuità del *Frankenstein* con la tradizione del romanzo gotico settecentesco o del passaggio ad una nuova sensibilità e immaginario fantascientifico, la critica è discorde: lo scrittore e saggista Brian Aldiss nel suo tentativo di catalogare la storia della *science fiction* anglo-americana definisce il romanzo della Shelley un vero prototipo del genere la cui natura, sempre più prossima al campo della scienza e della tecnologia, avrebbe dato il decisivo impulso alla nascita della moderna letteratura fantascientifica¹.

Cosa poteva spingere un gruppo rivoluzionario come il Living Theatre a interessarsi a una storia saccheggiana a man bassa da *b-movies* e da riviste *pulp*?

¹ “Nelle mani di Mary Shelley lo scienziato assume il ruolo del creatore. Il concetto di *Frankenstein* si basa sull’idea legata all’evoluzione che Dio sia lontano o assente dalla creazione; perciò l’uomo è libero di creare una propria sub-vita; ciò si accordava con l’affermazione di Darwin secondo il quale l’evoluzione, da quando aveva avuto inizio, continuava a progredire per una propria intrinseca attività, e senza l’intervento divino. Possiamo così vedere che Darwin si pone come progenitore nei confronti del primo autentico romanzo di science-fiction. Il tema faustiano è drammaticamente aggiornato, sostituendo la scienza all’intervento del soprannaturale. Nel romanzo di Mary Shelley si trovano i germi di tutti i morbosi miti posteriori della creazione, inclusi *Island of Dr. Moreau* di Wells e le legioni di robot dai tempi di Capek in poi”. B.W. ALDISS, *Le origini della specie: Mary Shelley*, in Id., *Un miliardo di anni*, Milano, Delta, 1973, p. 35.

... *al Frankenstein*

Lo spettacolo *Frankenstein*, creazione collettiva del 1965, è considerato dalla critica l'opera più complessa del Living Theatre², ottenuta rielaborando classici della letteratura (il romanzo di Mary Shelley con interpolazioni da Eschilo e Shakespeare) e della cinematografia (il film omonimo di James Whale, *Metropolis* di Fritz Lang e *Tempi moderni* di Charlie Chaplin) in una messa in scena ispirata al teatro di Mejerchold e Piscator. Come ricorda De Marinis:

due sono i temi nei quali, auspice la figura favolosa del Dottor Frankenstein e la sua archetipica vicenda, si specifica il leitmotiv livinghiano del cambiamento e della trasformazione: da un lato il tema della nascita dell'Uomo nuovo dall'Uomo vecchio, dall'altro il tema dell'acculturazione e cioè della formazione-manipolazione dell'individuo da parte della società e della storia³.

L'impianto scenografico, un'alta struttura metallica a tre piani munita di passerelle e scale intercomunicanti che ricorda le imponenti impalcature e i praticabili della scena costruttivista, è sicuramente l'elemento distintivo dello spettacolo: è la visualizzazione del meccanismo disumano che sostiene il sistema, del potere che limita l'uomo nei suoi movimenti e ne reprime le istanze libertarie.

² *Frankenstein* del Living Theatre viene considerato da Stefan Brecht lo spettacolo più riuscito per la grande organicità ed efficacia visiva. Cfr. S. BRECHT, *Nuovo teatro americano 1968-1973*, Roma, Bulzoni, 1974. Franco Mancini definisce il *Frankenstein* come il momento di ritorno del gruppo ad una "regia critica se non proprio storicizzante, almeno culturalizzata. [Secondo Mancini la riuscita] dello spettacolo è da attribuirsi all'efficace impiego di luci, suoni e colori: L'accorta distribuzione delle luci riesce a sottolineare e ad esaltare i singoli episodi, mentre al centro della scena il ritmico mutarsi dei colori esprime una mistica teoria di stati d'animo" (F. Mancini, *Artaud, Grotowski, Living Theatre in L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 94). Sul *Frankenstein* del Living Theatre cfr anche: J. BECK *Frankenstein/a Play*, San Francisco, City Light Press, 1966; G. E. VIOLA, *Frankenstein del Living Theatre* (testo dello spettacolo di Venezia con un'introduzione del curatore), Catania, La Fiaccola, 1972; J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali, 1952-1969)* a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982; A. MONTEVERDI, *Frankenstein del Living Theatre: dal testo alla scena, dalla scena allo schermo*, La Spezia, Multiart, 1998; A. MONTEVERDI, *Il rituale del respiro. L'incipit del "Frankenstein" del Living Theatre*, in *La maschera volubile*, Corazzano (Pi), Titivillus, 1999.

³ M. DE MARINIS, *Frankenstein: l'Uomo nuovo, o l'impossibilità di volare*, in Id., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 213. De Marinis ricorda come ai due temi corrispondono altrettante immagini simboliche che "con il loro ricorrere e con il loro sistematico rovesciarsi nel proprio opposto, costituiscono il diagramma emotivo del lavoro: si tratta dell'immagine del volo (l'impossibile volo dell'uomo) che, fallendo, si trasforma continuamente in caduta e in quello della resurrezione dalla morte, produttrice a sua volta di al-tra morte. Volare, risorgere: due diverse metafore visive per esprimere la stessa, permanente tensione dell'uomo all'impossibile, la sua eterna nostalgia del Paradiso". *Ibid.*

Intorno e dentro la scheletrica ossatura scenografica, suddivisa in quindici cellette poco profonde, si svolgono tutte le azioni e i principali quadri (visivi e sonori) dello spettacolo: dal fallito tentativo di levitazione – il desiderio di raggiungere altri luoghi di un’umanità rinnovata nel bene – allo squarcio apocalittico delle torture e degli effetti della crudeltà nel mondo, alle esecuzioni capitali di chi si ribella al sistema (coloro che nello spettacolo dicono *NO*), immagini violente della società repressiva, all’operazione chirurgica che dà la vita alla Creatura, alle sue esperienze di emarginato dalla comunità degli uomini, allo schema-ingranaggio dell’uomo socializzato, condizionato e perfettamente integrato nel sistema, al rifiuto collettivo finale (l’uscita dalla struttura).

All’epoca dell’allestimento del *Frankenstein* il Living Theatre, fondato nel 1948 da Judith Malina e Julian Beck, rispettivamente provenienti dal Dramatic Workshop di Erwin Piscator (“Lui sapeva [ricorda la Malina] che politica radicale e azione sociale erano la Strada”) e dai circoli di pittura legati all’espressionismo astratto e all’ *action painting*, aveva già alle spalle la prigione per attività pacifiste (Judith Malina viene incarcerata insieme con Doroty Day del Catholic Workers nel 1955), la produzione di *The Connection* (1958), *The Brig* (1963), *Mysteries and smallerpieces* (1964), un esilio dall’America e letture da Artaud, Goodman, Stein, Brecht, Pound, Kropotkin e Bakunin, che rappresentano le fonti dalle quali attingono contenuti, modalità espressive e prassi ideologiche insieme⁴.

Lo spettacolo

L’analisi del *Frankenstein* del Living Theatre si basa sulla registrazione effettuata dalla televisione tedesca NDR in occasione delle prove generali

⁴ Sulla storia del Living Theatre, oltre al fondamentale testo di J. BECK, *La vita del teatro, l’artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Torino, Einaudi, 1975, rimando alle seguenti monografie e studi critici: P. BINER, *Il Living Theatre*, Bari, De Donato, 1968; G. BARTOLUCCI, *The Living Theatre (dall’organismo microstruttura alla rivendicazione dell’utopia)*, Roma, Samonà e Savelli, 1970; J. JACQUOT, *Le Living Théâtre à New York e la découverte d’Artaud*, vol. de *Le voies de la création théâtral*, Paris, CNRS, 1970; J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre ...*, cit. (contenente, oltre ai documenti di regia su *Anti-gone*, *Mysteries*, *The Brig*, *Les Bonnes*, *Frankenstein* e *Paradise now*, anche i diari di Judith Malina dal 1958 al 1961); C. VALENTI, *Conversazioni con Judith Malina*, Milano, Elèuthera, 1993. L’autobiografia di Judith Malina è attualmente ancora inedita in Italia (*The Diaries of J. Malina 1947-1957*, New York, Grove Press, 1984; *The Enormous Despair*, New York, Random House, 1972). Il testamento artistico di Julian Beck *Theandric* è stato, invece, pubblicato nel 1993 dalla Socrates grazie all’iniziativa dello scomparso editore Fabrizio Pozzilli che qui vorrei ricordare.

della rappresentazione all'Accademia d'Arte di Berlino (15-17 Ottobre 1965, prima versione).

Lo spettacolo, inaugurato a Venezia all'interno della Biennale del 1965, si ispirava al romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo* di Mary Shelley, per la quale scelta non fu sicuramente casuale, per il gruppo diretto da Julian Beck e Judith Malina, l'appassionante biografia e ambito familiare della scrittrice inglese, figlia di Mary Wollstonecraft, femminista molto attiva nell'Inghilterra di fine Settecento autrice del libretto *AVindication of the Right of Woman*, e di William Godwin, teorico dell'anarchia e partigiano della non violenza, autore del saggio *Political Justice*.

Ma il testo della Shelley rimane solo una labile traccia poiché lo spettacolo risulta, piuttosto, un excursus intorno ai temi della creazione e del male e trae ispirazione anche dalla lunga serie di adattamenti e rivisitazioni cinematografiche *noir*.

Il Frankenstein rappresenta un capitolo particolarmente interessante nella storia del gruppo: è lo spettacolo in cui il Living riassume l'intera propria poetica partendo, apparentemente, da un modello letterario – e per derivazione, cinematografico – universalmente conosciuto. In realtà è anche lo spettacolo in cui, forse, mai il Living fu più distante dal testo, almeno quanto a rispetto della diegesi narrativa.

Del romanzo, nello spettacolo, rimane quasi unicamente il lungo e drammatico monologo (che non è altro che una sorta di cucitura di brani tratti dall' XI, dal XIII, dal XIV, dal XXII e dal XXIV capitolo del libro della Shelley) pronunciato dalla Creatura che narra della sua esperienza di escluso dall'intollerante società degli uomini (la mostruosa e crudele comunità "civile" che non tollera chi è portatore di diversità). Anche nella scelta dei brevi passi da utilizzare dal *Frankenstein* il gruppo sembra andare alla ricerca, più che della trama, del pensiero di William Godwin, il filosofo e scrittore anarchico, padre della Shelley.

In *Frankenstein* il Living mette in scena quella sofferenza che ci riguarda come comunità di uomini (attori + spettatori) attraverso l'esposizione diretta, nel primo atto, di violenze collettive, di prigionie ed esecuzioni capitali (immagini che fanno avvicinare la civilissima società contemporanea alle barbarie del Medioevo e delle inquisizioni):

Tutti questi anni di sforzi, eppure molto ancora cambierà, ma troppe cose non sono ancora cambiate, 100 anni di teatro politico, trent'anni di teatro politico, marce, proteste, attività del movimento, arte, poesie disseminate ogni notte, ma la realtà del militarismo soffoca ogni dettaglio, il fondale è questa sofferenza negli ospedali, questo morire di fame, queste barche cariche di gente che fugge per sopravvivere e rimandata in mare ad annegare, pena capitale. In *Frankenstein* abbiamo concepito la definizione delle condizioni storiche simbolizzate al meglio da una serie di

esecuzioni: l'impiccagione, la garrota, la sedia elettrica, la camera a gas, la ghigliottina, il plotone di esecuzione, la ruota della tortura, il ceppo e tutte le vittime che gridano non voglio morire, e ogni spettatore che si fa piccolo per la vergogna, e accade ancora, domani notte in Florida, e siamo storditi, e abbiamo tentato con tutte le forze, e abbiamo tentato qui e abbiamo tentato là, e ci identifichiamo con ogni sforzo teso a rimodellare il nostro sistema che non va, e i gas della disperazione sono all'opera, non è vero?, ci bombardano sempre con la disperazione⁵.

Nel primo atto il Living mette in scena una vittimizzazione (il sacrificio del capro espiatorio); alla processione funebre che scende in platea, accerchiando artaudianamente il pubblico, segue un progressivo scatenarsi di violenze generate dal vigoroso rifiuto di alcuni ad adeguarsi al sistema istituzionalizzato di produzione di morte. Durante tutta la processione gli afflitti al seguito della bara compiono la loro scelta, chi gridando *NO*, chi formando drappelli per dare loro la caccia. L'intera platea si riempie di squadre armate e di perseguitati; questi ultimi sono catturati e portati verso la struttura dove sono uccisi in camere a gas, su una sedia elettrica, torturati, crocefissi, garrottati, pugnalati o fucilati da un plotone d'esecuzione. Lo schema che si ripete invariato è: rifiuto-persecuzione-supplica-esecuzione. Le vittime delle torture serviranno a procurare organi al dottor Frankenstein.

Nel secondo atto, con la scienza di Wiener e di Freud, l'innesto di elettrodi, di pulsioni sessuali e di reazioni psichiche si produrrà la vita: la Creatura, risvegliatasi sul tavolo operatorio, è ora visibile attraverso le singole parti (intellettive ed emotive) di cui è composta la sua testa. In ciascun comparto, infatti, uno o più attori personificano una funzione mentale o sessuale. Al centro è localizzato il sentimento della morte.

La Creatura, dopo aver sognato un naufragio ed un approdo su un'isola felice, sull'aria della *Nona* di Beethoven cantata con i versi di Ariele da *La Tempesta* di Shakespeare, inizia l'apprendistato del mondo. Narra con dolore le disavventure del suo incontro con la comunità degli uomini e il suo esserne esiliato.

⁵ J. BECK, *Meditazione 1979*, in *Theandric*, Roma, Socrates, 1993, p. 180. L'attualità del messaggio di Beck, l'efficacia dell'urlo artaudiano, è dimostrata dall'aumento sconsiderato di vittime di guerre e di pulizie etniche, di condannati a morte, di rifugiati, scampati e profughi; dai resoconti di Amnesty International sulle sistematiche violazioni dei diritti umani. Nel novembre del 1997 il giudice Aharon Barak della Corte Suprema di Israele, pur riconoscendo che ventuno detenuti militanti dell'Hezbollah, che avevano già scontato la pena, non costituivano più un pericolo per la sicurezza di Israele, ma considerandoli l'utilità di una loro ulteriore detenzione in caso di scambio di prigionieri con il Libano, ha dichiarato: "Sono convinto che la detenzione di alcuni individui in cambio della liberazione dei nostri soldati dispersi costituisce un interesse vitale dello Stato... Israele è in uno stato di emergenza e in situazioni come questa violare i diritti umani basilari è obbligatorio" («Il Manifesto», 10 dicembre 1997).

Ricomincia la violenza: una voce annuncia che il mostro è in libertà e che gli esperimenti del dottor Frankenstein hanno avuto un tragico epilogo: in ogni parte del mondo mostruose creature si stanno moltiplicando e stanno prendendo il potere.

Il terzo atto si apre con la visione della struttura della società descritta attraverso scene dal teatro di Ibsen. La Creatura uccide tutti i personaggi e incontra il suo creatore, il dottor Frankenstein. Entrambi hanno sentimenti di odio e di vendetta. Vengono catturati e appesi ad una rete. Sembra che stia per cominciare una nuova vittimizzazione e una nuova spirale di violenza collettiva: le campane di morte iniziano, infatti, a suonare. Ma improvvisamente Frankenstein si pente dei suoi esperimenti e del sangue che hanno generato; anche la creatura trova la sua quiete: entrambi sporgono le mani fuori dalle reti e si abbracciano. Qualcuno grida *NO* e avanza verso il pubblico: vengono, allora, abbassate le corde e liberati. Un gesto di rifiuto e un atto di amore ristabiliscono l'equilibrio e l'armonia sociale perduti.

Come si deduce dalla trama, lo svolgimento della storia del Dottor Frankenstein diventa un pretesto per parlare di qualcosa che, pur partendo da una traccia contenuta nel libro, se ne allontana in maniera sostanziale. Questo perché il testo letterario non ha mai rappresentato per il gruppo un vero e proprio vincolo, ma una possibilità, da sviluppare teatralmente in maniera autonoma.

L'indagine del Living scava, infatti, dentro territori e diramazioni di senso che vanno oltre la trama letteraria: il loro teatro diventa, da questo punto di vista, una vera e propria ermeneutica del testo, un lavoro di indagine e di riflessione dentro le possibilità attuali del testo.

È attraverso la lettura-spettacolo che il testo si esprime in una forma – e in un contenuto – totalmente nuova, che non ripete nulla di conosciuto bensì crea un evento mai pronunciato prima: quello che interessava al Living, infatti, non era la storia della creatura diventata ormai parte integrante dell'immaginario collettivo grazie alla lunga serie dei film da James Whale a Mel Brooks, ma il nucleo generativo del romanzo, quel tema che potremmo definire prototipico della creazione, che si apriva a possibilità di riferimenti alle tradizioni, religioni e filosofie più lontane, da quella biblica, a quella ebraica a quella indiana.

Frankenstein del Living, dunque, svolge il tema della creazione dell'uomo nuovo, l'uomo che si libera prometeicamente delle catene costrittive dei ruoli sociali per attuare la tanto sospirata *trasformazione dell'esistente sulla base di un piano rivoluzionario non violento*, che dà vita ad un nuovo ordine, ad un nuovo sistema non più basato sulla violenza, sulla persecuzione, sulla morte. Nel teatro che trasforma chi lo guarda, lo

spettatore stesso diventa creatura, portata a nuova vita dal teatro che lo ha rivitalizzato attraverso la presa di coscienza della possibilità concreta che lui ha di agire attivamente nel mondo. Il rito-teatro coinvolge, l'opera accade in quanto evento nel quale artista-esecutore e interprete-spettatore partecipano di una esperienza che non è più staccata dalla vita ma è la vita stessa.

Il modello letterario del *Frankenstein* viene, quindi, smontato e decostruito dal gruppo. La metamorfosi del testo letterario nella sua interpretazione scenica, effettuata secondo le modalità della regia collettiva, diventa già di per sé contenuto: lo spettacolo si basa su una memoria che non è conservazione-sedimentazione ma sviluppo organico. Lo spettatore deve guardare, infatti, non alla fedeltà rispetto all'originale ma agli spostamenti di senso rispetto a esso: è proprio nelle variazioni dal tema principale che si poggia il vero significato dello spettacolo.

Questa ridefinizione del tema avviene attraverso l'assunzione di un originale punto di vista, rispondente a quel principio della "necessità interiore che determina prepotentemente la forma"⁶ che per il Living significa, innanzitutto, obbedire ad un principio di attualità: l'opera drammaturgica, nella sua lettura-interpretazione scenica, deve essere trasferita al di sopra dell'interesse puramente storico in cui è stata concepita, deve essere rivissuta e compresa alla luce dei problemi, delle urgenze di oggi:

Credo che l'arte migliore [dice Judith Malina] sia quella coinvolta nel tempo vivente. Non vogliamo mantenere questa linea di separazione, questa frattura tra arte e vita. Se c'è, la vogliamo evitare. L'artista non è da un lato artista e dall'altro uomo. Vogliamo costruire la nostra vita dalla nostra vita di teatro. Dal contenuto del pezzo teatrale non vogliamo creare la frattura tra l'ideologia e ciò che dobbiamo fare ogni giorno⁷.

Erwin Piscator - di cui Judith Malina fu allieva - afferma:

Il regista non può essere un servo dell'opera perché quest'opera non è qualcosa di rigido, di definitivo, ma una volta creata si sviluppa con l'epoca, assimila nuovi contenuti ideali. Da ciò deriva, per il regista, il compito di trovare *un punto di vista* dal quale sia possibile mettere in luce quel rapporto tra l'opera e il suo contenuto attuale. Teatro deve portare più vicino l'uomo all'uomo, non vuole essere una preziosità per cinquecento convitati, ma è connesso con la necessità, con i dolori

⁶ W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, Bompiani, 1989, p. 46. Per Kandinsky la forma dell'opera d'arte deriva dal suo contenuto interiore e ne è espressione diretta attraverso la tecnica dell'artista.

⁷ J. MALINA, *Genesi del Frankenstein*, in J. JACQUOT cit., pp. 192-216.

delle masse. Al di fuori della vita, negate, cioè, le reali esigenze della vita, l'arte perde ogni suo significato⁸.

Il Living cerca di sorprendere il pubblico conducendolo in un territorio inconsueto, indicandogli come titolo, nel caso del *Frankenstein*, un testo di cui possa avere la sicurezza di prevedere lo sviluppo, conoscendone la storia, per poi farlo rimanere in quello stato di *sospensione dell'incredulità* (che è veramente una tecnica di enunciazione tipica della letteratura fantastica, l'*hésitation* di Todorov) di fronte a una narrazione che si rivela di tutt'altro tipo.

Il *Frankenstein* della Shelley era sufficientemente conosciuto e popolare come mito dei tempi moderni per suggerire il tema più generale a cui guardava il Living, ma anche per provocare nello spettatore quell'effetto di disorientamento, pericolo, perdita di sicurezza provocato dal procedimento di straniamento, dalla visione dello "strano" – l'infrazione al paradigma di realtà, la rottura di ogni riferimento a dati conosciuti – che permette di acuire l'attenzione dello spettatore la cui aspettativa è continuamente disattesa.

Il Living conduce lo sguardo dello spettatore, quindi, non su qualcosa di conosciuto e controllabile ma su una trama irricognoscibile: gli anticipa che il soggetto è il *Frankenstein* ma in realtà è il *Frankenstein* non della Shelley ma quello passato attraverso il filtro concettuale, ideologico, politico e attraverso il lavoro collettivo del Living. L'eliminazione della prospettiva letteraria nella dimensione attuale dell'evento-teatro e di qualunque previsione di sviluppo della storia, porta a spostare l'attenzione, quindi, dal testo alla sua interpretazione, cioè dal ricordare attraverso la mediazione di una testimonianza letteraria al vivere direttamente un'esperienza che ci riguarda collettivamente come comunità di uomini:

L'arte [dice Julian Beck] non è una professione ma un cammino verso la verità sia per il creatore che per lo spettatore [...]. Il teatro di emergenza, della sensazione, del cambiamento, dell'azione svela quella menzogna che gli spettatori sono morti, provandone l'attività. Lo spettatore diviene attore, il teatro diventa vita, l'emergenza è la verità⁹.

Cosa è importante dire oggi?

Lo spettacolo non prende l'avvio dal problema della scienza e della morale – cosa che poteva ancora avere un riferimento al testo e che inseriva

⁸ E. PISCATOR, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960, p. 88.

⁹ J. BECK, *La vita del teatro...* cit., p. 38.

Mary Shelley all'interno del dibattito del tempo sullo sviluppo scientifico e tecnologico nell'Inghilterra della Rivoluzione Industriale di inizio Ottocento – nella misura in cui più urgente era, per il gruppo, la riflessione sul problema dell'individuo nella rinuncia alle sue naturali prerogative libertarie attraverso il sistema della delega al potere. Che per il Living significa la rinuncia alla vita, o meglio alla possibilità di una trasformazione della vita stessa.

Nell'intervista rilasciata da Julian Beck e Judith Malina alla televisione tedesca dopo lo spettacolo di Berlino del 1965 appare chiaro che il punto di partenza non era né la Shelley né la considerazione sui pericoli della scienza, ma il tema dell'uomo, della meccanizzazione-manipolazione dell'individuo-creatura artificiale da parte della società (l'horror della vita quotidiana), la riflessione su dove scaturisca il male, quale il modo per interrompere la catena di violenza, come dare vita ad un nuovo ordine, ad una nuova umanità che distrugga la struttura autoritaria e violenta. È solo dopo questa riflessione preliminare che il testo viene scoperto dal gruppo, collettivamente:

L'archetipo del mostro fa parte della nostra mitologia [dice Judith Malina]. Nel "Frankenstein" c'erano le radici di molti temi: la meccanizzazione mostruosa dell'umanità, la macchina che opprime l'umanità, l'umanità che diventa di per sé macchina e minaccia se stessa [...].

La creatura era questo mostro biomeccanico che rappresentava sia il nostro divenire macchine, sia il nostro essere oppressi dalle macchine, dalla mostruosità del sentirci creazioni artificiali, dell'essere parte di una struttura¹⁰.

Nell'intervista gli autori parlano di un procedimento di creazione che non nasce dal testo per andare in direzione dello spettacolo: il primo elemento è la riflessione su quello che è urgente dire in teatro ora, quale il tema che per il gruppo è importante sviluppare e ha un significato in questo momento.

Stabilito il cosa, si procede al come; il testo non viene prima, ma significativamente è, in qualche modo, riconosciuto, scoperto dal gruppo. Il testo non esiste prima di questa riflessione, non esiste prima, cioè, del punto di vista del regista, singolo o collettivo:

Ogni volta che iniziamo uno spettacolo discutiamo, *come toccati dal sog-getto*. Cosa è importante per noi, quali le nuove forme da esplorare, cosa vuol dire il cambiamento storico: è una ricerca costante sulla situazione attuale, *per rimanere nel flusso della storia*. All'inizio io e Julian abbiamo deciso sul nome Living proprio per rispondere alla storia [...] Nella lunga storia del Living c'erano molte forme di

¹⁰ C. VALENTI cit., p. 166.

recitazione, usiamo sempre nuovi mezzi di espressione. In *The Connection* e *The Brig* lavoravamo alla ricerca di una situazione più realistica, mai realizzata in teatro; abbiamo studiato poi tutte le forme teatrali da Stanislavsky ad Artaud e Mejerchol'd al teatro slavo; andiamo in giro, chiediamo, ci informiamo dalla gente, dai popoli, per imparare nuove idee; quando abbiamo deciso cosa vogliamo dire la prossima volta, segue la domanda: quali i mezzi, quale forma usare, con quale voce; e si cambia sempre ma certe cose sono costanti: vogliamo parlare della possibilità della libertà, di aumentare il potere personale, incoraggiare la possibilità ottimistica del cambiamento. Vogliamo aprirci alla storia, parlare di una politica più umana, meno oppressiva. Questo rappresenta per noi un impegno anarchico pacifista costante nel nostro lavoro: anche quando non ne parliamo esplicitamente parliamo della rivoluzione anarchica pacifista. Anarchia è un equilibrio tra individualità e impegno sociale, impegno degli uomini che ci lega l'un l'altro. Il nostro scopo è ricercare la maniera per trovare i mezzi che possiamo usare nel contenuto dello spettacolo e dare una spinta ai partecipanti-spettatori con cui intraprendere questa ricerca. Cerchiamo vari mezzi per coinvolgere la gente che è nello spazio con noi, nel teatro, nella strada: vogliamo darci un ruolo non superficiale, vogliamo coinvolgere realmente nell'esperienza e nella pratica teatrale, e questo impegno è costante¹¹.

La creatura è a pezzi

Lo spettacolo *Frankenstein*, creazione a più voci, si struttura come una sorta di collage di brani letterari e quadri visivi e sonori esattamente come il mostro, la creatura nella finzione letteraria di Mary Shelley, è composta da pezzi di cadaveri cuciti insieme. Tra questi spicca la grandiosa scena della creatura costituita dai corpi degli attori aggrovigliati insieme a formare braccia, gambe, busto e testa del mostro che vanno a occupare i tre piani del dispositivo scenografico (finale dell'Atto I).

Nello spettacolo l'intero ordine dei contenuti è espresso attraverso un procedimento di sincretismo con cui il Living fonde, con effetto cumulativo, elementi di matrice diversa: simboli, riti e miti della creazione dell'uomo provenienti da tradizioni occidentali e orientali: il racconto del Golem della mistica ebraica e il mito greco di Prometeo, la leggendaria vicenda di Icaro e la biblica nascita di Adamo. Moltissimi, inoltre, sono i riferimenti visivi ispirati all'arte e all'iconografia medioevale: dallo schema strutturale dei politici, alla concezione sincronica tipica delle sacre rappresentazioni, ai temi visivi del male e del bene (e simbologie relative) che popolano i misteri e le moralità medioevali.

¹¹ Dichiarazione inedita raccolta a Bellaria, maggio 1994 nel corso della presentazione di *Theandric*. In quell'occasione la rassegna annuale "Anteprima per il cinema indipendente italiano" aveva dedicato al Living una sezione speciale dal titolo *Living Pictures. Cinema video per il Living Theatre*.

Riferimento costante dello spettacolo – come già del libro di Mary Shelley – è il mito del ribelle Prometeo¹² di cui ricorrono varie versioni che furono sicuramente presenti al gruppo al momento della stesura della regia. La prima è quella di cui abbiamo testimonianza in Eschilo nel *Prometeo incatenato*, che fa di Prometeo il benefattore della neonata comunità umana poiché ebbe il coraggio di sottrarsi ai divieti di Zeus rubando il fuoco sacro e facendone dono agli uomini, a causa del quale gesto subirà perpetua tortura alla rupe del Caucaso. L'atto di rubare il fuoco era un atto di rifiuto agli dei olimpi per concedere alla razza umana un'esistenza liberata. Prometeo è, quindi, il salvatore su cui incombe una tortura eterna per aver voluto salvare l'umanità, lui che, pur essendo figlio di un dio, non ha esitato a scegliere di soffrire i mali come un essere umano, trasgredendo la legge divina. Il filologo e antropologo Karoly Kereny definisce Prometeo il *mitologema dell'esistenza umana*, assimilandolo alla figura del Redentore:

Prometeo interviene per l'umanità, si sacrifica per essa, come Cristo. Egli è una divinità ma patisce sofferenza come uomo, ingiustizia, umiliazione, tutti attributi dell'esistenza umana. Questo lo accomunerebbe alla figura del Cristo¹³.

L'altra versione del mito, oltre al *Prometheus Pyrophoros* o portatore di fuoco, è quella del *Prometheus plasticator* o modellatore dell'uomo, versione nota in ambito romano e documentata dall'iconografia medioevale, dove Prometeo è intento ad animare l'uomo, dopo averlo creato con un impasto di argilla. La scintilla vitale è rappresentata, come in molti miti occidentali e orientali, proprio dal fuoco.

L'altra figura leggendaria a cui si ispira il Living, come è testimoniato, più che dallo spettacolo di Berlino, dagli appunti di regia di Judith Malina, è quello del Golem, la creatura generata dall'uomo che ricorre nella tradizione popolare ebraica¹⁴. Nella versione di Cassis compare anche la

¹² A Prometeo il Living Theatre dedicherà un intero spettacolo: *Prometheus at the winter palace* (1978). Dalla trasgressione alla prigionia alla liberazione. Sullo spettacolo cfr. C. VALENTI, cit., pp. 245-248.

¹³ K. KERENY, *Miti e misteri*, Torino, Boringhieri, 1979, p. 191.

¹⁴ Nella pagina di regia del *Frankenstein* redatta dalla Malina (pubblicata in P. BINER, cit.) si nomina la vicenda del Golem – la figura umana creata con impasti di terra mediante poteri magici aventi forza tale da sfuggire al controllo dei suoi creatori – come è narrata dal Talmud ebraico: il Golem conserva un pezzo di pergamena sotto la lingua recante il nome di Dio. Se il nome viene rimosso il corpo cade a terra senza vita. Nel libro della Kabbalah si legge che il figlio di Abramo e Ben Sira crearono un Golem con un impasto di terra e sulla fronte vi era scritto *Emeth* (= verità). Ma poi fu cancellata l'*aleph* perché solo Dio è verità e rimase solo la parola morte (*meth*) e la creatura morì. Secondo il Talmud ebraico il primo uomo, non ancora raggiunto dal soffio divino, prima, cioè, che l'anima (*neshamah*) fosse infusa in lui, era Golem. Sul tema del Golem cfr. G. SCHOLEM, *La rappresentazione del Golem nei suoi rapporti tellurici e magici*, in *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 201-257.

leggenda del Buddha (la presa di coscienza della sofferenza e della morte, la liberazione attraverso la meditazione; l'ascensione del Buddha) e la messinscena del mito occidentale: volo e caduta di Icaro, Dedalo e il labirinto, il Minotauro e le vittime sacrificali a lui immolate.

“Il mondo è una prigione” (Shakespeare, Amleto)

Il *Frankenstein* del Living rappresenta un caso pressoché unico – se si fa eccezione di *The Brig* e con le dovute differenze da questo – nell'intera produzione del gruppo, di ricorso ad un elemento scenografico di natura non corporea. Il Living, infatti, utilizzerà imponenti costruzioni e coreografie umane come nel caso di *Antigone* e *Paradise now*. Queste costellazioni umane – come vengono definite da Giuseppe Bartolucci – costruzioni corporee, cioè, che creano loro stesse lo spazio scenico senza ulteriori supporti ambientali – accentuando la funzione e il carattere espressivo del corpo e del gesto – sfociano in una scrittura scenica che muove e si sviluppa per relazionalità e non per opposizione con gli altri elementi costitutivi del teatro: il suono, il movimento, la parola¹⁵.

Il Living Theatre per la scenografia del *Frankenstein* s'ispirò allo spettacolo di Piscator *Oplà noi viviamo* (1927) dal testo di Toller in cui lo scenografo Traugott Müller realizzò, su indicazioni del regista tedesco, un'alta impalcatura in metallo suddivisa in gabbie, all'interno del quale campeggiava un enorme volto di profilo.

Il dispositivo scenografico a impalcatura fissa concepito dal Living su tre piani è polarizzante, poiché intorno a esso si raccoglie il vero nucleo tematico dello spettacolo: è la rappresentazione della rigida struttura di potere, inumana e antilibertaria ed è anche – come sottolinea Julian Beck – “il complesso di mezzi che produciamo per combatterla”.

Esattamente come in *The Brig*, dove il carcere era l'immagine di un universo concentrazionario dominato dalla violenza e dall'autorità, in

Nello spettacolo di Cassis, prima dell'operazione che dà vita alla Creatura, appaiono tre figure che rappresentano dei rabbini Chassidici intenti a modellare un essere con la creta, il Golem (cfr. J. JACQUOT cit., p. 199; Jacquot propone una dettagliatissima analisi, con l'organizzazione delle singole sequenze, del *Frankenstein* di Cassis, 1966, versione molto più elaborata di quella di Berlino del 1965).

¹⁵ G. BARTOLUCCI, *Il Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 54. “Il dato eversivo è quello di una tecnica di corporeità dove gli attori usano i loro mezzi fisici totalmente al punto da rendersi padroni dello stesso spazio scenico, facendo a meno e sostituendosi alle scene stesse...questa corporeità viene fuori per la prima volta come possibilità di dare agli attori, nel loro insieme e nella loro individualità, tutto lo spazio scenico e quindi di renderlo anche scenografia e ambientazione al tempo stesso”. *Ibid.*

Frankenstein la struttura diventa l'immagine di tutto ciò che impone una restrizione. La struttura scenografica è, così, la visualizzazione di tutto ciò che impedisce all'uomo di muoversi liberamente; assume una valenza talvolta letterale (è la cella del prigioniero), talvolta metaforica (tutto ciò che rinchioda qualcosa, che costringe, che limita la libertà).

La struttura è quindi il luogo della creazione, ma è anche il luogo delle aberrazioni e delle violenze. Dice Julian Beck: "La struttura è la struttura sociale ma altresì il complesso di mezzi che produciamo per combatterla". È, cioè, l'immagine ossimorica del mondo creato e del mondo da distruggere. L'impalcatura scenografica concepita per il *Frankenstein* è, quindi, di per sé un meccanismo, una forma significante: è *il doppio dell'azione*, la visualizzazione della condizione di prigionia che il sistema impone al singolo dal punto di vista ideologico, comportamentale e sociale. Si presenta come una semplicissima intelaiatura a gabbia (singolare contaminazione dalla scena plastica dalle scheletriche ossature cubo-futuriste del costruttivismo russo, dalla *scena tecnocratica* di Piscator e dalle *mansion* medioevali¹⁶) in ferro, tubi da edilizia e assi di legno come pianali per tre piani in altezza e cinque ordini orizzontali. In tutto la struttura è suddivisa in quindici cellette poco profonde dentro e davanti alle quali sono collocati gli attori. All'interno della scheletrica ossatura prendono vita tutte le azioni principali dello spettacolo; le diverse azioni che si svolgono al suo interno nel corso dei tre atti sono una sorta di variazioni sul tema della prigionia-costrizione-limitazione di libertà: nel primo atto la struttura ospita gli strumenti di tortura e di morte usati dal sistema per perseguire e sbarazzarsi di chi si rifiuta di adeguarsi alle sue regole. È il momento della visualizzazione dei meccanismi persecutori della disumana società e del primo spostamento di senso rispetto al romanzo: mostruosa non è la creatura ma la società che non tollera chi è contrario alle sue leggi.

Nel secondo atto la struttura diventa l'enorme griglia metallica che contiene la testa della creatura del Dr. Frankenstein, le cui funzioni mentali e psichiche (nel definire le quali il Living si ispirò al pansessualismo di Reich e alle teorie pulsionali di Freud: creatività, immaginazione, amore, sapienza, conoscenza, istinto animale, libido, coscienza di morte), vengono meccanicamente indotte e istruite dal sistema a obbedire – come un ingranaggio – a un comportamento sociale prestabilito.

¹⁶ Mancini fa derivare, invece, il motivo scenografico a intelaiatura metallica dello spettacolo – la rigida e paurosa macchina di potere – più che al costruttivismo russo o al teatro totale di Piscator, alle "scheletriche ossature della periferia industriale introdotte dalla New Stagecraft, e in particolare ricalcherebbe la scena creata da Aronson nel 1926 per *Tenth Commandment*". F. MANCINI cit., p.94.

La gabbia è l'armatura sociale e comportamentale da cui l'individuo non può fuggire: è la sua formazione-manipolazione da parte della società.

Nel terzo atto le singole cellette del dispositivo ospitano scene dal teatro Ibsen: la struttura diventa la prigione dei ruoli sociali borghesi – un'altra forma di schiavitù da cui evadere. In realtà la vera azione, quella a cui pensa utopisticamente il Living, dovrà svolgersi fuori dalla struttura, tra il pubblico. E non si tratterà più di uno spettacolo teatrale ma dell'avvento della rivoluzione, cioè, di quell'avvenuto trionfo della vita che permetterà la distruzione di tutti i sistemi oppressivi e il crollo definitivo della struttura apportatrice di male. La rigidità verticale dell'apparato scenografico si trasforma, infatti, nell'ultimo atto, nel vitale corpo collettivo formato da attori e spettatori che si saldano insieme: dopo aver rinunciato al ruolo di personaggio (a teatro) e dopo essersi liberati dai vincoli dei ruoli sociali (nella vita) si gettano tutti insieme nell'orgia dell'amore universale respirando all'unisono.

Il nuovo, mutato, corso della storia viene simbolicamente rappresentato dal coro delle *Eumenidi* di Eschilo: è il momento del coro finale dell'*Orestide*, recitato all'unisono dagli attori nel loro percorso, non solo ideale, verso lo spettatore, dal palcoscenico alla platea:

Non più premature morti violenti
che riducano il numero degli uomini!

Spirito d'amore
dacci i frutti dell'amore

e i ragazzi e ragazze abbracciati nell'amore. O cuori furiosi trasformatevi. Trasformatevi in gentili mani capaci di lenire il dolore per esortarci a sopportare con amore i pesi della vita.

[...]

Rompete questa spirale di vendetta senza fine! Non rendete dente per dente
e morte per morte ma donate vita e piacere donando piacere
finché la gioia diventi il nostro destino e la felicità vinca
sull'antico bisogno di odio dell'uomo.

Il dispositivo scenografico, dunque, c'è e allo stesso tempo non c'è: c'è ma deve essere distrutto. Si alza in verticale ma impedisce il movimento, da lì non si può tentare il *volo* – il tema visivo della levitazione con cui si apre lo spettacolo, potente simbolo di una tensione verso altri spazi dell'esistere e luoghi ideologici di un'umanità affrancata dal male.

L'unica possibilità di azione vera, nel senso del Living, oltre il teatro e in direzione dell'individuo, è, naturalmente, fuori dalla struttura. Il volo sarà possibile non in verticale ma in orizzontale, verso la platea, abbattendo ogni barriera, ogni separazione convenzionale e ogni limite, dirigendosi verso l'uomo, verso, cioè, una ritrovata sensibilità e relazionalità.

Nel finale gli attori si abbracciano in gesti di amore non simulato e il loro percorso continua emblematicamente verso il pubblico, invitato con lo sguardo a partecipare all'atto di amore collettivo. È il momento dello scioglimento dalle catene (il ruolo, la struttura, il personaggio).

L'avanzare degli attori verso il limite estremo del proscenio (quasi da "cascare" sulle braccia degli spettatori) ha la stessa forza ed efficacia visiva dell'incedere iniziale dell'*Antigone* (a cui corrisponde, nel finale dello spettacolo ispirato al *Modellbuch* di Brecht da Sofocle, un retrocedere di paura).

Gli attori a questo punto, spogliate le vesti di personaggi, di interpreti e di umanità artificiale, si rivelano nella loro unica vera realtà, quella di *uomini che provano emozioni reali davanti ad altri uomini*, annunciando anche la vera chiave di lettura dello spettacolo, al di là e oltre ogni finzione narrativa e spettacolare: la prima trasformazione da effettuare è dentro di noi, la vera e auspicabile mutazione è quella che, lontano da ogni retorica, ci avvicinerà l'un l'altro; la possibilità di cambiamento è la rinuncia al male, l'unica soluzione perseguibile è l'eliminazione di ogni barriera che ci divide e il recupero di un nuovo sentire. Solo l'amore, ribadito dal coro eschileo, rende possibile la trasformazione. Si ha nel finale un rovesciamento di prospettiva: l'esperienza del dolore diventa necessità di riscatto e ipotesi di libertà: nella bipartizione in cui è costantemente suddiviso lo spettacolo (bene v/s male) l'inferno è rappresentato dalla separazione degli individui, dall'incomunicabilità, dal ruolo, dall'isolamento; il paradiso è, invece, lo spazio e il tempo del vissuto autentico, appagamento di desideri, riscatto delle pulsioni, libertà raggiunta, realizzazione del sogno, creatività e immaginazione liberati¹⁷.

Quando il pubblico saprà conoscere la violenza alla chiara luce della parentela della nostra empatia fisica, uscirà da teatro e trasformerà tale male nel bene che ha trasformato le Furie in Eumenidi¹⁸.

¹⁷ Credo che non possa esserci un commento più adeguato a questo finale dello spettacolo di questo brano scritto nel 1967 dal situazionista Raoul Vaneigem: "Quelli che parlano di rivoluzione e di lotta di classe senza riferirsi esplicitamente alla vita quotidiana, senza comprendere ciò che c'è di sovversivo nell'amore e di positivo nel rifiuto delle costrizioni, costoro si riempiono la bocca di un cadavere. [...] Dappertutto è il presentat'arm davanti alla famiglia, al matrimonio, al sacrificio, al lavoro, all'inautentico, mentre meccanismi semplificati e razionalizzati riducono i rapporti umani a degli scambi equi di umiliazione e rispetto. La vita misurata dal grado di umiliazione vissuta". R. VANEIGEM, *Trattato del saper vivere aduso delle giovani generazioni*, Milano, Barbarossa, 1996, pp. 29, 35.

¹⁸ J. MALINA, *La regia di "The brig"*, in J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre*, cit., p. 92.

Frankenstein: lo spettacolo-vita

Più di ogni altra creazione teatrale il *Frankenstein* visualizza il concetto livinghiano di osmosi del teatro con la vita. Esistono, infatti, quattro diverse versioni del *Frankenstein* (Venezia 1965; Cassis 1966; Berlino 1966; Dublino 1967) segno di una metamorfosi continua dell'idea dello spettacolo¹⁹.

Queste varianti non sono idee preparatorie in previsione di una versione-spettacolo definitiva e non testimoniano soltanto una genesi particolarmente tormentata. In realtà sono il sintomo di una rinuncia – che è quasi un proclama – a dare una forma e una struttura rigida e conclusiva a quel tema sui cui il Living non terminerà mai di riflettere: il tema del male, di come porre fine alla sofferenza umana, di come creare una nuova sensibilità e umanità, come rivitalizzare in questa direzione lo spettatore a teatro o *lo straniero nella strada*²⁰.

Uno spettacolo che viene pensato sin dalle fasi iniziali della creazione, come entità metamorfosante avente, cioè, forma fundamentalmente aperta che si sviluppa costantemente, che si rigenera e che non riesce (o non vuole) darsi una forma definitiva è come un *work in progress*, un laboratorio di idee. Per il Living, insomma, lo spettacolo non può terminare, ma soltanto continuare incessantemente a modificarsi e a trasformarsi, ad assumere aspetti differenti in relazione a nuove problematiche, a nuovi stimoli, a nuove argomentazioni offerte dalle realtà differenti con cui vengono in contatto, dalla storia.

Questa instabilità di forma, che caratterizza il *Frankenstein*, è stata erroneamente interpretata come derivante da una sostanziale incapacità, da parte del gruppo, a creare quella necessaria omogeneità concettuale e strutturale. Quello che veniva interpretato, cioè, come uno spettacolo

¹⁹ I cambiamenti più importanti riguardavano la scena finale: nella prima versione, il mondo e le convenzioni borghesi erano rappresentati dal teatro di Ibsen che il gruppo recitava nelle cellette della struttura fino a quando la creatura del Dottor Frankenstein non penetrava in ciascun ambiente e uccideva tutti i personaggi. Per ammissione della stessa Judith Malina, poiché questa scena non funzionava, venne sostituita, nella versione di Cassis, dall'incendio di una prigione e la relativa liberazione dei prigionieri. "Quando si è creato uno spettacolo collettivamente [ricorda Judith Malina] e lo si continua a rappresentare per parecchi anni, uno dei vantaggi è che si possono buttare via l'intero terzo atto per tentarne un altro". C. VALENTI cit., p. 169.

²⁰ "Nella strada incontriamo lo straniero che non conosciamo e proprio per questo lo vogliamo raggiungere, chiunque esso sia: un fascista, un santo, un religioso, un uomo che picchia la moglie, una donna che è picchiata dal marito, uno che non ha mai avuto un pensiero intelligente in tutta la sua vita, un grande genio. Noi non sappiamo chi sia, ci accostiamo a questo straniero con quello che abbiamo da dire". Testimonianza della Malina raccolta da C. VALENTI cit., p. 210.

rifiutato dal gruppo, poiché non venne mai inserito dal Living nel proprio repertorio (non venne mai più replicato dopo il 1969), era in realtà lo spettacolo in cui il Living si trova ad affrontare in maniera complessa quel tema del male da cui non si allontanerà mai più. Non a caso il riferimento più diretto – e talvolta letterale – per questo spettacolo è, emblematicamente, Artaud²¹. Il *Frankenstein* sembra prefigurare il ciclo *L'eredità di Caino*, il grande affresco sul male formato da un gruppo di spettacoli per spazi non tradizionali, iniziato all'indomani dell'incarcerazione in Brasile e rappresentato nelle fabbriche occupate della Liguria e della Lombardia, nelle fonderie di Pittsburgh, nelle baracche della Sicilia e tra i pastori in Sardegna e che tratta dei vari aspetti della “violenza che ci domina e ci uccide prematuramente: il tema dei lavori è come sbarazzarci di questa violenza”²²; questi spettacoli, poiché vanno a svolgere,

²¹ L'ispiratore degli squarci di violenza e crudeltà del primo atto del *Frankenstein* è, ovviamente, Artaud: mostrare la sofferenza che un uomo infligge a un altro uomo e il meccanismo che ne è la causa per renderlo intollerabile: “Quali che siano i conflitti che angosciano la mente di una determinata epoca, sfido lo spettatore cui scene violente abbiano trasmesso il loro sangue, che abbia sentito in sé il passaggio di un'azione superiore, che abbia visto nel bagliore di vicende straordinarie i movimenti straordinari ed essenziali del proprio pensiero – la violenza e il sangue posti al servizio della violenza del pensiero -, lo sfido ad abbandonarsi, dopo, a idee di guerra, di sommossa e di sfrenati assassini”. A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1964, p. 199. Julian Beck così elenca e descrive le aberrazioni e le violenze contro l'uomo da parte del potere costituito che assomigliano all'inventario di crudeltà presente nel *Frankenstein*: “Il mondo dell'acciaio, della legge e dell'ordine non si è solo limitato a proteggerci dalle barbarie, ma ci ha anche tagliato fuori dal vero sentimento. Cioè, nel tentativo di proteggerci dagli istinti e dagli atti barbarici di cui avevamo paura, ci siamo trasformati in mostri senza cuore che ingaggiano guerre, che bruciano o uccidono nelle camere a gas sei milioni di ebrei, che mettono in schiavitù i negri, che progettano armi batteriologiche, che annientano Cartagine e Hiroshima, che umiliano e schiacciano, che conducono inquisizioni, che appendono gli uomini in gabbie perché muoiano di fame e di freddo, che chiudono gli uomini in prigione isolandoli dal sesso naturale, che inventano la forca, la garrotta, il ceppo, la ghigliottina, la sedia elettrica, la camera a gas, la fucilazione, che prendono i giovani nel fiore degli anni e deliberatamente insegnano loro a uccidere – voglio dire che insegnano davvero a uccidere – e che continuano le proprie faccende mentre ogni sei secondi una persona muore di fame. Artaud credeva che se soltanto si fosse riusciti a farci sentire, a sentire qualcosa veramente, allora avremmo trovato forse tutte queste sofferenze intollerabili, la pena troppo grande da sopportare, avremmo potuto porre fine a essa e poi, essendo in grado di sentire, avremmo potuto davvero provare la gioia, la gioia di qualsiasi cosa, di amare, creare, essere in pace e di essere noi stessi. Lo spettro di Artaud divenne il nostro mentore e il problema che affrontammo nel teatro della 14^a strada fu come creare quello spettacolo, quel panorama azteco, convulso, flagellato dalla peste che avrebbe ridestato la gente con un tale scossone, l'avrebbe tanto toccata, avrebbe fatto provare in modo così acuto il sentimento là, nel corpo, che il mondo dell'acciaio e della legge e dell'ordine, forgiato dalla civiltà, per difendersi dalle barbarie si sarebbe fuso”. J. BECK, *Assalto alle barricate*, in J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre*, cit., p. 67.

²² Documento firmato dal *Collettivo Living Theatre* inserito nel numero monografico de “La Biennale di Venezia”, ottobre 1975 dedicato al Living Theatre.

anche se con differenti modalità di coinvolgimento del pubblico, lo stesso argomento, possiamo interpretarli, con tutte le differenze del caso, come variazioni dal *Frankenstein*. O, se si preferisce, *Frankenstein* sotto altra forma e sotto altro nome: *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, *La torre del denaro*, *Sei atti pubblici* fino ad includere il recente spettacolo-evento *Not in my name* che viene realizzato ancora oggi in Times Square ogni qualvolta viene eseguita una condanna a morte²³.

²³ “Le persone [sono] attori meravigliosi: il più bel teatro esistente [...]. Siamo riusciti a fare spettacoli a sostegno della protesta. Questi sono i motivi per cui c’è un teatro di strada che va avanti. Tutti i giorni, gente del tutto borghese, assolutamente antirivoluzionaria, viene portata via dalle forze dell’ordine come ai tempi della resistenza non violenta di Gandhi. E questo si collega a quanto noi sosteniamo: che se uno ha una passione urgente da esprimere, allora è un buon attore perché dice la verità”. Testimonianza della Malina raccolta da C. VALENTI cit., pp. 296-297.