

DESCRIZIONE DI «MOBY DICK»

Via sala. Buio.

Rumore di mare.

Claudio-Achab trascina pesantemente la sua gamba di legno.

Claudio-Achab si ferma sul fondo, al centro del palcoscenico. Silenzio. Durata circa un minuto.

S'accende un primo punto luce al limite del proscenio. Dal buio del fondo avanza Carlo-pesce. Ha una «cima» in mano (funne marinara).

Carlo-pesce ha indosso una sorta di casacca nera di plastica lucente. Calzamaglia pure nera. Sulla testa... una testa di pesce argentea con gli occhi rossi.

Cammina lentamente dondolando; come accade quando un «umano» cammina nell'acqua.

Entra nel cono di luce, appena visibile, solo la testa di pesce.

Posa il «capo» della cima e comincia ad arrotolarla.

Dalla sua sinistra, alla destra di chi guarda, entra Lillo-pesce. Come Carlo-pesce ha una casacca nera di plastica lucente. Calzamaglia. Sulla testa, una testa di pesce. Come Carlo-pesce cammina dondolando lentamente. Con il braccio sinistro sostiene un oggetto che per il momento sembra essere uno scudo. Nella mano destra ha un altro oggetto che somiglia un pochino ad un arpione. Batte la punta dell'arpione sul piano del palcoscenico.

Al suo apparire il cono di luce aumenta un pochino.

Lillo-pesce traversa orizzontalmente il palcoscenico all'altezza del proscenio.

Intanto dal fondo appaiono Angela-pesce e Deborah-pesce.

Come Lillo-pesce, oltre alla casacca, ecc., hanno lo scudo e l'arpione. Come lui si muovono.

Al loro entrare in scena, aumenta ancora un pochino il cono di luce.

A zig e zag si dirigono verso il proscenio.

Intanto Carlo-pesce ha finito di arrotolare la «cima». La solleva e sparisce dietro la quinta di proscenio.

Lillo-pesce, Angela-pesce e Deborah-pesce avanzano verso il proscenio allineati a ventaglio.

Quando sono a metà del palcoscenico, dalla quinta esce Carlo-pesce. Come gli altri ha scudo e arpione. Si unisce a loro e chiude il ventaglio. Insieme avanzano sino in proscenio, mentre il cono di luce si alza fino a renderli perfettamente visibili.

Si fermano, confabulano, proprio come a volte fanno i pesci.

Dal fondo del palcoscenico Claudio-Achab lancia un urlo incomprensibile (un comando?) Istantaneamente gli attori-pesci si irrigidiscono fissando la platea.

L'urlo del Claudio-pesce è seguito da quello della balena (Moby Dick?) Mentre la luce si abbassa, i quattro si spostano ai quattro angoli del palcoscenico. Poggiano sullo stesso gli scudi, che ora appaiono per quello che sono: tondi pattini di circa 50 cm di diametro, e, su di una sezione di tubo fissata al centro di questi pattini, infilano, rovesciandoli, gli arpioni.

Continua il sottofondo di mare.

Durata circa tre minuti.

Si alzano. Convergono verso il centro del palcoscenico all'altezza del proscenio.

Il cono di luce si fa più alto.

Si riuniscono di nuovo e, come già prima, confabulano fra loro.

L'urlo di Claudio-Achab, li fa nuovamente irrigidire.

Il cono di luce si abbassa, e i quattro si avviano alle quinte di uscita.

Circa un minuto e mezzo.

Angela-pesce e Deborah-pesce rientrano dalla quinta di fondo, a destra di chi guarda. Angela-pesce ha in mano il piano tondo di un tavolo. Deborah-pesce il sostegno del

tavolo. Mentre Angela-pesce sistema il tavolo esattamente al centro del palcoscenico, dove Claudio-Achab s'è fermato, Deborah-pesce esce e rientra con uno sgabello.

Contemporaneamente, Lillo-pesce e Carlo-pesce rientrano dalle quinte di proscenio portando ognuno una scaletta alta circa due metri.

Piegano le due scalette obliquamente verso il centro del palcoscenico poi, girando su se stessi, s'avviano verso il fondo, sistemano all'impiedi i due oggetti ai lati del tavolo, dove già Claudio-Achab s'è seduto.

Pattini-scudi; aste degli arpioni; scalette; corda; insomma tutti gli oggetti sono dipinti a bianco lucido.

Nella semioscurità del palcoscenico si riesce a percepire chiaramente solo il «movimento» di questi oggetti, mentre delle casacche degli attori-pesci s'avverte il luccichio e delle teste di pesce i contorni argentei.

Di Claudio-Achab, seduto al centro sul fondo, si «sente» la presenza.

In un «movimento», per cui il palcoscenico non rimane mai vuoto di «questo», Carlo Lillo Angela Deborah-pesce, a coppie, vanno e vengono portando prima quattro vele bianche arrotolate all'albero e che infilano in un'altra sezione di tubo fissata sul pattino-scudo; poi quattro sagome di uomo e donna ritagliate sul cartone a grandezza naturale. Queste sagome, che vengono fissate agli arpioni in posizione «ritta», sono le copie di Lillo Carlo Angela Deborah-marinaia.

Difatti le facce sono le foto degli stessi a «grandezza naturale» incollate sul cartone. Il corpo, tessuti degli stessi colori di quelli dei costumi che indosseranno.

Quando l'ultima sagoma è stata fissata al suo arpione, tutti e quattro sono fuori scena, si spegne la luce di proscenio e se ne accende un'altra verso il fondo ad illuminare Claudio-Achab, il quale sta costruendo «castelli di carte». Non si tratta di carte normali ma di riproduzioni su scala maggiorata di almeno sei volte.

Contemporaneamente, mentre il rumore di mare di sottofondo si spegne, s'ode una voce registrata che parla dello scontento e delle angosce di Achab-Ismaele.

Claudio-Achab continua a fare il suo castello di carte,

che però cade sempre, e la voce fuori campo continua a parlare attorno al mare, alla balena, ecc...

Il castello di carte cade nuovamente e, al fischio del nostromo (registrato), entrano correndo quattro marinaia; si dirigono verso i quattro angoli, prendono le vele e le fanno «scorrere» sui pattini-scudo verso il centro allineandole una dietro l'altra.

Sagome e arpioni, anch'essi come le vele fissati sul pattino-scudo, sono a vista.

Inutile dire che Deborah-marinaia ha preso la vela con la sagoma a lei corrispondente. Così gli altri.

Durata undici minuti circa.

Improvvisamente si spegne il fischio del nostromo; si spegne l'unica luce e, al suono di un valzer di Strauss si aprono le vele sulle quali viene proiettato un film.

Parentesi sull'uso del cinema e frantumazione dell'immagine.

Ho usato il cinema in teatro la prima volta nel 1966, in uno spettacolo intitolato *I viaggi di Gulliver*.

Precedentemente, 1965 inizio 1966, avevo sperimentato una parziale frantumazione delle immagini, solo che, in quel caso, le immagini non erano cinematografiche ma... più semplicemente grafiche.

Accennerò ora brevemente ad alcune esperienze fatte in occasione di uno spettacolo formato da tre «pezzi», due dei quali, decisivi, ritengo, all'evoluzione della ricerca e sperimentazione che andavo conducendo da qualche anno.

Uno dei «pezzi» in questione si intitolava *Sacrificio edilizio*. Di struttura estremamente semplice, lo spettacolo si riferiva ad antiche leggende che parlavano di crolli di muri e di ponti e del sacrificio umano perché questi rimanessero finalmente in piedi. Scenicamente tutto si risolveva con la costruzione, la caduta e la ricostruzione di un muro fatto con scatole di cartone cubiche di centimetri 50 per 50 per 50 sulle quali era dipinta la vicenda del *Sacrificio edilizio*.

Questo impianto scenico mi serviva per una prima parziale frantumazione delle immagini solo che, in questo caso, le immagini non erano cinematografiche ma semplicemente grafiche, come ho già detto.

Ogni volta che il muro cadeva, Claudio e Angela pensavano a ricostruirlo sovrapponendo e allineando le scatole cubiche e, via via che l'azione procedeva, la storia si delineava sempre più chiaramente sul muro.

Ad artificio, le scatole non venivano montate con «ordine» ma disordinatamente affinché la «lettura» del racconto avvenisse per gradi e le immagini si presentassero frantumate.

Altro «pezzo» dello spettacolo in questione si intitolava *Salomè* di cui tutti conoscono la storia.

In *Salomè* affrontavo per la prima volta un altro problema: quello delle immagini proiettate in ombra cinese, nel caso specifico, immagini di attori e marionette bidimensionali.

Il problema di queste proiezioni di ombre cinesi verrà poi ripreso e ampliato nello spettacolo seguente: *I viaggi di Gulliver*.

Se parlo di questi primi tentativi di frantumazione delle immagini e di utilizzazione di ombre cinesi è perché ritengo che proprio da queste deriva il modo assai particolare da me attuato nell'inserimento del cinema all'interno di spettacoli teatrali.

Credo infatti che i miei primi esperimenti di cinema in teatro siano iniziati proprio con le ombre cinesi.

Non si tratta forse di immagini proiettate su di uno schermo?!

Naturalmente non ho mai pensato di utilizzare le ombre cinesi nella loro accezione classica. Ad esempio nei *Viaggi di Gulliver*, per delineare approssimativamente i rapporti di grandezza fra Gulliver gigante e i lillipuziani, Claudio-pittore aveva dipinto su di un siparietto tutta una serie di omini piccoli piccoli (stile mass-media) e casine anch'esse piccole piccole. Sullo stesso siparietto veniva poi proiettata la figura di Claudio-Gulliver di cui si vedevano appena le gambe e l'inizio del bacino perché, essendosi disposto quasi a contatto della lampada, la sua figura veniva ingran-

dita al massimo sullo schermo-siparietto. Ma l'azione non finiva qui. Per evidenziare maggiormente i rapporti di grandezza fra Claudio-Gulliver e l'ambiente lillipuziano, Angela e Sabina - lillipuziane, proiettate anch'esse in ombra cinese sullo schermo-siparietto, però a grandezza naturale, riuscivano a malapena ad arrivare all'altezza delle ginocchia di Claudio-Gulliver.

Ed è proprio in questo spettacolo, *I viaggi di Gulliver* che do inizio alla vera e propria utilizzazione d'un film all'interno di una struttura teatrale.

Si trattava, tutto sommato, di un esperimento assai modesto però. Infatti, in quell'occasione, il film veniva proiettato sulla pancia di Gulliver; cioè: Gulliver nel paese dei lillipuziani... era un grande pannello di compensato sul quale era dipinta la figura del gigante disteso sull'erba. Ad un certo punto Claudio-Gulliver apriva la pancia del Gulliver-pannello-gigante, che era poi uno sportello a forma di televisore. Dietro lo sportello c'era uno schermo sul quale venivano proiettati due filmini 8 mm di circa tre minuti l'uno.

Uno era western, l'altro di cappa e spada. Due filmini trovati in commercio.

Ma già nello spettacolo seguente, *Edgar Allan Poe*, marzo 1967, il film, come elemento scenico assunse un'importanza eccessiva ai fini dello spettacolo e, nella sua realizzazione, frantumazione delle immagini, ombre cinesi, risultano essere di grande importanza.

Il film era però ancora proiettato su schermo fisso. Infatti le immagini apparivano sul fondale nero del palcoscenico e su di un baldacchino bianco posto al centro di esso.

Però queste immagini erano già frantumate o, almeno, si frantumavano nella proiezione in quanto parte di esse sfuggivano allo schermo fisso, baldacchino, finendo sul fondale che, essendo più lontano, le ingrandiva notevolmente.

I film, perché si trattava di due filmini 8 mm, raccontavano, in un certo senso, ciò che gli spettatori avevano già visto e quello che avrebbero visto. Infatti raccontavano il «racconto» dello spettacolo solo che, avendolo gira-

to all'interno del palcoscenico, lo raccontavano nei suoi particolari piú intimi, se cosí posso dire. Particolari di mani, di volti e degli oggetti che via via venivano usati. Già in quella occasione, molto approssimativamente, affrontavano il problema d'un certo «movimento» derivante dalla sovrapposizione e frantumazione di immagini cinematografiche e immagini reali (attori). Infatti i due filmi erano stati girati con gli stessi attori presenti in scena.

Con lo spettacolo successivo, *Illuminazione*, 1967, all'utilizzazione del film si aggiunge quello delle diapositive e lo schermo, per la prima volta, non è piú del tutto fisso. Infatti i film (tre film di circa trenta minuti ognuno da 8 mm) e le diapositive venivano proiettati su dieci parallelepipedi girevoli sul proprio asse. Due delle tre facce del parallelepipedo erano di semplice compensato dipinto di bianco; sulla terza faccia erano stati applicati due specchi. È facile immaginare che alla frantumazione delle immagini al loro movimento interno, sovrapposto a quello degli attori se ne aggiungesse un terzo dovuto alla riflessione delle stesse immagini proiettate sugli specchi. Scoperta e attualizzata la possibilità di frantumazione, sovrapposizione, ricambi di ritmi delle immagini cinematografiche, con il *James Joyce*, 1968, la pellicola assume definitivamente un carattere narrativo non frammentario; la cinepresa scende dal palcoscenico, si pone davanti ad esso per cui le immagini risultano essere piú definite e definibili e la storia che raccontano di piú chiara lettura.

Negli spettacoli seguenti, *Il barone di Munchhausen e Re Lear* (1969-70) fino a questo *Moby Dick* (1971), il film ha sempre piú coinvolto l'azione scenica fino a permettermi di teorizzare un cinema a quattro dimensioni.

Come ho già detto, dopo *I viaggi di Gulliver* (1966) non ho piú proiettato i film su schermi fissi a due dimensioni ma in ambienti-schermi (palcoscenico e oggetti-scenici, e, intesi come oggetti, ovviamente nel caso specifico, gli attori) aventi appunto, come tali, non due ma tre dimensioni: profondità, larghezza, altezza. La quarta dimensione, diciamo cosí, è per me rappresentata dal movimento insito nella pellicola proiettata, dunque sovrapposta, al movimento scenico. La sovrapposizione e la concomitanza

dei due movimenti, in specie quando i due movimenti, quelli della pellicola e quelli scenici sono gli stessi, o comunque simili, provocano quella che assai genericamente definisco «quarta dimensione». L'effetto è spesso straordinario perché, a volte, si finisce per perdere completamente il senso, oserei dire, dell'orientamento sia esso cinematografico che teatrale, per avere una dimensione assai originale in cui le figure, gli oggetti, i loro colori, si amalgamano in un tutt'uno provocando quello che non so meglio definire come «movimento multiplo».

Non pretendo assolutamente di aver chiarito sufficientemente i dati di questa esperienza; ho solo cercato di approssimare i risultati di tutti questi anni di lavoro per poter continuare nel racconto di *Moby Dick*.

In questo spettacolo, al momento dell'apertura delle vele, il film proiettato rappresenta da prima alcune scene girate al mare, poi, ed è la parte piú lunga della pellicola, scene girate in interni.

Si vede intanto Achab con una parte del suo equipaggio guardare al largo gli strani uomini-pesci emergere dal mare. Poi i marinai, indossate le sagome, si aggirano sugli scogli. Si tratta delle stesse sagome esposte sulle vele.

Il film, e ciò dipende dalla grandezza del palcoscenico e dalla distanza di proiezione, non colpisce solo le vele in movimento, ma anche il fondo, e, a volte, i lati del palcoscenico. Cosí le immagini si compongono e scompongono a seconda dei movimenti delle vele.

Sempre accompagnate dalla musica di Strauss, le vele continuano il loro «navigare» mentre Claudio-Achab passeggia sul fondo del palcoscenico, apparendo e scomparendo.

A manovrare le vele sono, Carlo, Lillo, Angela, Deborah - marinai. Le sagome, appese ad un gancio, non ripetono l'inclinarsi delle vele, anzi restano ben diritte dando cosí ancor maggiormente l'impressione del navigare. Qualcuno, mi han poi detto, soffre il mal di mare durante questa scena.

Ad un determinato segnale, Claudio apre sul fondo una tenda, dietro la quale è nascosto un pannello in cui è stato

dipinto il muso e la coda di Moby Dick in un mare in tempesta.

Contemporaneamente si aprono le vele, e così, per la prima volta appare il Mostro, sul quale la pellicola proietta una ripresa al rallentatore di Claudio-Achab in corsa.

L'immagine cambia: si tratta ora di Lillo-pesce che esce dal mare. A questa immagine, dal pannello si stacca la testa di Moby Dick che viene in avanti verso gli spettatori fino in ribalta. La testa è attaccata alla coda da una grande pezza di seta bianca che vuole modellare il corpo del Mostro. L'immagine cinematografica, quando la testa è giunta in ribalta, è quella della testa del pesce-Lillo presa sempre più da vicino fintanto che se ne sfumano i contorni.

Poi Moby Dick esce di scena, l'immagine cambia.

Si chiudono nuovamente le vele e su queste viene proiettato Claudio-Achab che arma di arpioni il suo equipaggio.

Carlo, Lillo, Angela, Deborah - marinai indossano le loro rispettive sagome sulla parte posteriore del corpo. Così appaiono prima nella loro figura reale, poi, una volta preso l'arpione, si girano e camminando all'indietro, mostrano la sagoma che indossano.

Ogni tanto queste sequenze cinematografiche vengono interrotte; si aprono le vele e dietro il pannello nello spazio lasciato libero dall'uscita della testa e della coda di Moby Dick, si vede Claudio-Achab con altri pannelli che rappresentano altrettante situazioni.

Una prima volta vediamo il Capitano con sullo sfondo il porto di Nantucket. Poi lo vediamo seduto in un'osteria che tracanna una bottiglia di porto. La terza volta è a Tahiti. La quarta volta fra i ghiacciai dell'Alaska. Quando le vele si aprono per la quinta volta, finisce la proiezione del film; la tenda di fondo è stata chiusa e il palcoscenico è tornato ad essere nero.

Claudio-Achab con il suo cannocchiale osserva a lungo l'orizzonte. Al fischio del nostromo, Carlo, Lillo, Angela, Deborah - marinai entrano correndo in scena; si dispongono come per un pacchetto in una partita di rugby; quindi, passandoli di mano in mano, montano il più rapida-

mente possibile il tavolo al quale Achab va a sedersi per ricominciare i suoi castelli di carta. Carlo e Lillo - marinai rovesciano le scale poggiandole una sull'altra semiaperte oltre la ribalta. Così messe rappresentano la prua della baleniera. Al fragore del mare in tempesta si sostituisce la voce di fondo che, lentamente, comincia a descrivere le caratteristiche fisiologiche della testa del leviatano.

Improvvisamente la descrizione s'interrompe sostituita da un ritmo jazz assai monotono; cade il castello di carte e Claudio-Achab sembra cadere in stato di ipnosi.

I due fari puntati sul Capitano sono bassissimi; nella penombra, alle sue spalle, le sagome-marinai escono lentissimamente da dietro le vele (precedentemente Carlo, Lillo, Angela, Deborah - marinai avevano indossato, poggiandole sulle spalle, le sagome appese sugli alberi delle vele) e, disponendosi uno accanto all'altro in una fila obliqua, a cominciare da Carlo-sagoma-marinaio, iniziano a passarsi la «cima» muovendosi compatti in modo ondulatorio.

Ad ogni inclinazione, tutti fanno un mezzo passo verso l'uscita, cosicché ne risulterà un corpo compatto che, ondulando da sinistra a destra, s'avvia ad uscire di scena trascinandosi dietro la «cima».

Il movimento è lentissimo, come pure sono lentissimi i movimenti di Claudio-Achab che ora comincia a raccogliere le carte e a distribuirle sulla tavola per una partita a tre.

Uscite le quattro sagome-marinai, cambia la musica. Ora sono dei brevissimi colpi ritmati di batteria, alcuni secondi, e poi silenzio assoluto.

In questo silenzio entrano Angela e Deborah - pesci. Camminano lentissimamente. Ogni loro movimento, compresi quelli di Claudio-Achab, è rallentato al massimo.

Angela e Deborah - pesci s'avvicinano al tavolo del Capitano; raccolgono le carte. Inizia così una strana partita giocata a carte scoperte in quanto tutti e tre mostrano al pubblico le figure invece che il retro delle carte.

Nel mezzo di questa partita, di nuovo cambia la musica. Al posto dei lunghi silenzi e i pochi secondi di batteria, torna il brano jazz di prima. Lentamente, sullo sfondo, la

tenda che copre il pannello, si apre nuovamente facendo apparire Moby Dick che Lillo e Carlo avevano in precedenza risistemato al suo posto.

La partita si protrae ancora per un pezzo, poi, ad un nuovo cambiamento di musica, si spengono i due fari e di nuovo inizia la proiezione d'un secondo filmato.

Si tratta ora dello stesso Moby Dick ripreso nel mentre si stacca dal pannello. La pellicola ripete esattamente il movimento che accade sulla scena, e, inizialmente, le due figure si sovrappongono cosicché è difficile distinguere quale sia quella reale e quale quella cinematografica.

Poi, lentamente, l'immagine cinematografica ingrandisce fino a riempire completamente il palcoscenico mentre la testa di Moby Dick inghiotte Claudio-Achab rimasto al suo posto con le carte, mentre Angela e Deborah - pesci al cambiamento di scena erano uscite.

Claudio-Achab, sgusciato sotto la testa della balena, riappare al suo fianco all'altezza della testa. Brandisce l'arpione con il quale, lentissimamente colpisce il Mostro.

Il film rappresenta ora la lotta di Claudio-Achab e il suo equipaggio contro il Mostro.

La pellicola è stata girata riproducendo, con una certa approssimazione, la sequenza che si svolge sulla scena. Infatti, ai due fianchi della balena mostruosa sono ora riapparse, armate di arpioni, Angela e Deborah - sagome-marinai.

Angela e Deborah - sagome-marinai s'inseriscono volumetricamente nel filmato. I loro movimenti nell'atto di colpire il Mostro sono lentissimi ma al momento di vibrare il colpo, si voltano repentinamente mostrando l'altro volto. Cioè, di volta in volta, mostrano a turno quello reale e quello fotografico delle sagome. A volte, quando certe combinazioni tornano, l'effetto è sconcertante perché si può arrivare a credere ad un difetto della pellicola.

La lotta si fa via via sempre più violenta e caotica. Il fragore del mare, l'urlo di Moby Dick; la potente voce (registrata) di Claudio-Achab sostengono quest'azione fin tanto che il Mostro non si ritira e la registrazione cambia. Di nuovo il ritmo jazz di prima.

Come ne erano uscite, le due figure di Moby Dick, quella cinematografica e quella reale, tornano verso il pannello di fondo, cosicché, ritirandosi, la testa di compensato scopre Claudio-Achab ancora seduto al suo tavolo, ancora intento ai suoi castelli di carte. Il sogno è finito e la realtà pressa.

Rientrata nel pannello la testa, finita la proiezione, chiusa la tenda di fondo, ad un'ondata più forte Claudio-Achab si risveglia. Riordina le carte, si alza, va verso il fondo. Estrae il cannocchiale: ricomincia a scrutare l'orizzonte.

Il fischio del nostromo richiama all'ordine i marinai.

Carlo Lillo Angela Deborah - marinai, nei loro costumi sgargianti, rientrano correndo. Si piegano e abbracciano per ripetere il pacchetto di rugby. Poi via alle vele.

Per prima cosa Lillo e Carlo - marinai sollevano le scalette e le dispongono vicino agli alberi di due vele.

A coppie salgono le scalette. Sganciano le vele. Le lasciano cadere.

Via, alle altre due vele. Stesso lavoro, e le quattro vele sono state ammainate. Ora, sempre a coppie, sfilano gli alberi dal pattino-scudo disponendoli ai lati del palcoscenico.

Poi, in un movimento sempre più frenetico, pezzo per pezzo, passandoseli per mano, gli oggetti: tavolo, sgabello, carte, ecc. vengono portati fuori scena. Rimangono solo le due scalette, due vele, un pattino-scudo.

Claudio-Achab controlla tutte le operazioni trascinandosi dietro pesantemente la sua gamba di legno. Il mare (registrato) infuria mentre la solita voce di sottofondo ripete quanto detto già in precedenza.

Ora Carlo e Lillo - marinai portano le due scalette sul fondo del palcoscenico, disponendole in piano sullo stesso con le due parti più larghe, quelle che in genere si poggiano in terra, a toccarsi. Sulle otto assi delle due scalette è previsto un meccanismo per cui infilando un semplice bullone le due scalette si congiungono formando un tutt'uno. Nel mentre Carlo e Lillo - marinai uniscono le scalette, Angela e Deborah - marinai fissano, a quattro assi corrispondenti, le quattro vele. Finita l'operazione, Lillo-ma-

rinaio dispone il pattino-scudo esattamente al centro, laddove le due scalette si congiungono.

Tutti e quattro tornano al centro del palcoscenico, di nuovo si abbracciano a formare il pacchetto di rugby. Girano e rigirano sul palcoscenico gridando ridendo e imprecaando. Poi via, con un salto. Claudio-Achab, che ha seguito tutte le operazioni senza mai smettere di scrutare l'orizzonte, li segue con lo sguardo mentre escono. La voce di sottofondo tace, il mare infuria sempre più. Claudio-Achab rimasto solo continua a trascinare la sua pesante gamba di legno. Si ferma. Estrae il cannocchiale; a lungo scruta l'orizzonte: la platea in effetti.

Infine esce anch'egli.

Repentinamente la scena cambia totalmente. Si torna al semibuio iniziale. Gli altoparlanti irradiano una musica struggente del Modern Jazz Quartet.

Rientrano Carlo Lillo Angela Deborah - pesci. Portano un lungo cilindro, metri 2,40, di carta pesante arrotolata. Si muovono con la stessa lentezza della prima scena, dondolando. Proprio come umani che camminano nell'acqua.

Poggiano al centro e sul fondo del palcoscenico il rotolo di carta pesante. Tutti insieme, senza mai lasciare i movimenti acquatici del corpo, srotolano la carta che è lunga 4 metri. Il grande foglio viene così disposto al centro del palcoscenico.

Mentre Lillo Carlo Angela - pesci restano alle estremità della carta, Deborah-pesce s'avvia verso l'altra estremità, cioè quella di fondo.

Ora Carlo-pesce preme al centro della carta mentre Lillo e Angela - pesci ripiegano verso il centro i due vertici laterali fino a che questi non si toccano e formano un triangolo equilatero con una fascia rettangolare per base.

La musica cambia. Ora solo brevissimi colpi di batteria e lunghi silenzi.

In questo silenzio Carlo-pesce si alza avviandosi verso il fondo dove Deborah-pesce lo attende mentre Lillo e Angela - pesci rifiniscono la piegatura della carta.

Carlo e Deborah - pesci prendono ora la base rettangolare e la piegano due volte, mentre Lillo e Angela - pesci ri-

piegano alla base del triangolo la carta che fuoriesce fino ad ottenere un triangolo equilatero perfetto.

Tutti e quattro si alzano, lentamente. Dondolando.

Riprende il motivo del Modern Jazz Quartet.

Carlo-pesce preme sul vertice del triangolo, gli altri sollevano una facciata della carta - triangolo equilatero che, spero si sia capito, è doppio e, tirandola da destra verso sinistra, la fanno girare avendo come punto fermo il vertice, fino ad ottenere un rombo.

Poi, dopo aver sollevato e sistemato al centro del palcoscenico la carta-rombo, prima Angela-pesce, poi Lillo-pesce, piegano verso il vertice alto i due vertici bassi della carta-rombo per ottenere, nuovamente, una carta - triangolo equilatero, che tutti sollevano e ridispongono al centro del palcoscenico.

E di nuovo, facendo perno sul vertice del triangolo, Carlo Lillo Angela Deborah - pesci girano la carta per riottenere una carta-rombo.

Ci siamo!

Dopo un'altra lunga pausa di batteria-silenzio, riprende il motivo struggente del Modern Jazz Quartet.

Sostenendola a tre dei quattro vertici, Carlo Lillo Angela Deborah - pesci sollevano verticalmente la carta-rombo.

Lillo-pesce è al centro. Angela e Deborah - pesci ai due lati. Carlo-pesce dietro.

Nel silenzio che segue la fine del motivo jazz, Angela e Deborah - pesci tirano a loro la carta pesante e appare sul palcoscenico all'altezza della ribalta una stupenda barca.

Ora i quattro si spostano verso il fondo. S'ode il passo pesante di Claudio-Achab che rientra in scena. Si dirige verso la barca di carta: ci sale sopra. Estrae il cannocchiale e guarda dritto dinnanzi a lui.

Il tutto avviene in un silenzio profondissimo.

Carlo Lillo Angela Deborah - pesci, arrivati sul fondo del palcoscenico, si chinano sulle scale che sono ora un corpo unico. Sollevano le due superiori avanzando contemporaneamente verso la barca e il Capitano.

Alzando ritmicamente le due scalette superiori fissate a quelle inferiori che poggiano sul pattino-scudo, le scalette appaiono come una bocca mostruosa, quella di Mo-

by Dick, mentre le vele, fissate sulle quattro assi, inferiori e superiori, ne rappresentano le fauci immense. E così la bocca immensa della balena bianca avanza mentre s'ode il suo urlo funesto.

Avanza e inghiotte barca e capitano.

Si spengono le luci, nel buio totale s'ode, via via sempre più basso, l'urlo di Moby Dick e, qualche volta, i passi affrettati di Angela Deborah Claudio Carlo Lillo che lasciano la scena.

(Da «The Drama Review», n. 55, settembre 1972, pp. 78-93).

L'USO DEL CINEMA

Il cinema da me regolarmente utilizzato all'interno di uno spettacolo teatrale deve essere considerato, innanzitutto funzionale, nel senso che do a questo «cinema» valore di elemento spettacolare alla pari di una luce, d'un colore, d'un attore.

Brevemente ricorderò di aver utilizzato per la prima volta cinema all'interno di uno spettacolo teatrale nei *Viaggi di Gulliver*. Considero però questa prima esperienza assai marginale anche se di una certa importanza visto che lo spettacolo è stato realizzato nel 1965-66. Si trattava di un intervento, diciamo, di rottura, in qualche modo «significante». Era una proiezione fissa; fatta sulla pancia di un grande Gulliver supino di legno compensato. A un determinato momento la pancia si apriva e dietro appariva uno schermo a forma di televisore sul quale, appunto, si proiettavano due filmini 8 mm bianco e nero. Uno del genere cappa e spada, l'altro western.

Erano, a ogni modo, filmini comprati in commercio mentre nel successivo esperimento e cioè per lo spettacolo *Edgar Allan Poe* i film proiettati vennero da me realizzati in collaborazione con Giorgio Turi e Roberto Capanna. C'era cioè un'intenzionalità assai differente dalla prima esperienza.

Innanzitutto, fin dal primo momento, si sapeva che non sarebbero stati proiettati su schermo fisso bensì, almeno inizialmente, su schermi bianchi in movimento in modo che le immagini, oltre che frantumarsi in diverse sezioni di immagini, assumessero un particolare ritmo-movimento impostogli dal movimento degli oggetti (schermi), e gli attori che questi oggetti muovevano, sui quali le immagi-