

quotidiana realtà di tutti i giorni mettendo a fronte la verità con la verosimiglianza, in un contrasto nuovo, drammatico. Il confidente diviene il personaggio stimolo, il punto di collegamento tra scena e platea, il fine dicitore di una rappresentazione moderna, in cui la finzione si deve perpetuamente poter confondere con la realtà.

Procedendo in un teatro già dialetticamente aperto a questo scambio di apporti, teso alla dialettica del teatro nel teatro (*Processo a Gesù*, ad esempio) e alla rappresentazione dell'inquietudine di una società che sente il bisogno di celarsi proprio quando la verità è avvertita come bisogno di comunicazione (*Ritratto di ignoto*), Diego Fabbri con *Il confidente* tenta la sperimentazione di un diverso conflitto, rovesciando la concezione pirandelliana, nelle impostazioni, ma finendo con il rimanervi allacciato per quell'inversione di ruoli, che spesso condiziona ai risultati le nostre stesse intenzioni.

Se Pirandello confondeva i suoi personaggi con gli attori solo in un moltiplicarsi di specchi, di luci riflesse e di apparenze, tutto chiuso in una struttura drammatica, consolidata al punto da costituire — platea e palcoscenico — una finzione dentro la platea più ampia, Fabbri propone una tessitura aperta, con ampi squarci che costituiscono un richiamo alla verità; dove l'attore, interprete del ruolo del confidente, sollecita l'improvvisazione del pubblico, apre un colloquio tra il vero e l'immaginario, quasi a creare un nuovo tipo di *collage*, trasferendo l'esperienza figurativa al teatro.

Derivazione diretta del teatro *happening*, *Il confidente* di Fabbri può definirsi un compromesso tra le esigenze di un teatro scritto e di un teatro improvvisato. Continuando nell'esempio pittorico, una tela di Burri, nella quale le zone bruciate corrispondono all'affacciarsi degli spettatori (la realtà) sul palcoscenico. La parte scritta — anche nella finzione di una *confidenza* del pubblico, realizzata con la strutturazione di più storie drammatiche — resta il perno fisso attorno a cui si muove la commedia; l'altra qualche volta si svolge in una certa direzione, qualche altra langue per mancanza di spettatori-recitanti, insomma costituisce l'imprevisto, l'esperimento, appunto.

In fondo, l'aver avvertito questa esigenza di espressione nuova è riprova di un sentimento del tempo assai forte nel teatro di Fabbri, il riflesso dello stato di disagio e di crisi che lo spettatore contemporaneo avverte per un teatro di intrigo che non risponde più alle sue esigenze concrete. Si ripete, in sostanza, anche per il teatro quel che si è avvertito nel cinema là dove si è esasperato il dissidio tra *cinéma-fiction* e *cinéma-vérité*. Ma avvertire una crisi non è sempre suggerirne il superamento. In ogni caso tra la finzione e l'*happening*, Fabbri ha proposto una soluzione temperativa che, esprimendo questa ansia di rinnovamento, accogliesse, in un'opera rinserrata nella sua conclusione drammatica, l'eco di voci nuove, di una vita non soltanto esibizionistica, ma consapevole, certa. Ma la dialettica pirandelliana che è *oramai* nel pubblico, ne ritarda l'esecuzione. Difficilmente i casi delle tre donne (attrici) salite dalla platea a portare drammaticamente i loro scontri nervosi, le loro gelosie, i loro dubbi, consentiranno di sottrarsi al fascino di una rappresentazione suggestiva e faciliteranno gli apporti spontanei. Anche se è apparsa evidente la fragilità ideologica del conflitto, tuttavia la rappresentazione così sapientemente condotta, era lì, evidente, a scoraggiare quella stessa confidenza che si reclamava. E il fine dicitore — il confidente — finisce, con le battute futili, gioviali, troppo spesso scherzose, coll'allontanare il senso immanente di una ricerca di verità che, al tempo stesso, si reclama e si respinge.

Al di là delle intenzioni di Fabbri, la convenzione scenica, per un attimo squarciata, si ricompone in unità espressiva. L'adesione a esperienze diverse traslate nella scena drammatica, non può prescindere — sembra — dal concetto stesso di rappresentazione, cioè di accadimento costante; forse il cinema con la sua drammaturgia definita dal montaggio, è in grado di risolvere il dissidio di una improvvisazione. (Lo stesso jazz, del resto, tende a risolversi in esecuzioni concertate). Quando Jean-Luc Godard fa parlare il filosofo Brice Parain in *Vivre sa vie*, o Roger Leenhardt in *La femme mariée*, inserendo l'improvvisazione nel contesto drammatico, opera in maniera diretta, intro-

duce una diversa verità nella sua verosimiglianza.

A Fabbri, in ogni caso, premeva affrontare, con un'opera, una esigenza che avvertiva irrinunciabile. Più volte nei suoi scritti e nei suoi discorsi sul teatro, rilevando questo diaframma tra pubblico e scena, aveva fatto sua questa urgenza popolare di riportare il teatro al pubblico. Il personaggio del soldatino, che sale sulla scena per un improvviso bisogno di reclamare la distruzione dell'intrigo, assume quel ruolo nuovo che il *Confidente* sollecitava: aprire la convenzione teatrale ad un concretismo che non può più oltre andare disatteso.

Agamennone

L'*Agamennone* occupa un posto particolare nella opera dell'Alfieri, costituisce praticamente il prologo all'*Oreste* e il monologo finale di Elettra (« In Argo un giorno, spero, verrai vendicator del padre ») in tanto conclude l'opera, in quanto preannuncia una punizione certa, per l'orrido crimine di Egisto. Derivato da Seneca, l'*Agamennone* di Alfieri, s'è detto, non poteva non risentirne la più sottile impostazione psicologica rispetto alla tradizione tramandataci dalla leggenda, ripiegando sulla ambigua definizione dei caratteri dei personaggi. Il protagonista dell'*Agamennone* diviene in Alfieri Egisto; tutta la attenzione è per questo personaggio complesso, sottile, ambiguo che praticamente ribalta il senso della tragedia classica e riconferma nel secolo dell'Illuminismo la ricerca umanistica. Egisto e Clitennestra derivano dalla logica razionale il loro crimine; la passione stessa viene trasferita dialetticamente, si affacciano il dubbio e la incertezza, mentre la ragione costringe ad agire conseguentemente. (« E tuo non fu il consiglio? Amor te 'l diè, timor te 'l toglie. Or via, / poichè pentita sei, piacemi; e licito / io almen morirò del non saperti rea »).

Il ritratto di Agamennone è un ritratto indiretto. Il suo carattere, la sua malinconia, la sua forza, il suo dolore sono intravisti di riflesso, sono narrati in controluce da Elettra, da Clitennestra, da Egisto. In questa tragedia che Alfieri ha rinnovato anche nella struttura eliminando nunzi,

confidenti, servi, abolendo il coro che assolveva il ruolo del commento, sono i personaggi stessi che si completano vicendevolmente, si spiegano, si definiscono. Clitennestra spiegando il suo dolore per la morte di Ifigenia, metterà in luce un lato crudele di Agamennone, inflessibile re; Elettra evidenzierà la sua tenera e paterna sollecitudine; Egisto ne accenderà i lati in penombra, forse calunniando, infangandolo con la sua sottile abilità dialettica. Agamennone esce da questa tragedia con i tratti solenni di un eroe solitario, chiuso, maestoso nella sua forza, più evocato che rappresentato e, fuori scena, con il grido « Oh tradimento!... Tu, sposa?... Oh cielo!... Io moro... », cessa la sua esistenza che grava su ognuno dei personaggi, con forza premonitrice. « Deh! vivi, Oreste, vivi: alla tua destra adulta / quest'empio ferro io serbo. In Argo un giorno / spero, verrai vendicator del padre »: le ultime parole di Elettra chiudono il dramma con una speranza, che è vendetta e sentimento di giustizia al tempo. La tragedia conclude sulla scena, ma continua nell'animo della spettatore, ammonitrice. Egisto — compiuto il delitto per mano di Clitennestra — si erge in tutta la sua violenza; gettata la maschera appare nella sua verità di vendicatore della stirpe di Tieste: « Or d'Argo il re son io. Ma troppo importa, / più assai ch'Elettra, il trucidar Oreste ».

Il personaggio è chiaramente strutturato nella sua subdola ambiguità, tra il male e il bene. Alfieri ha intessuto attorno a lui fatti umani — l'amore, l'esilio, il dolore — che lo tolgono dal mito, facendo della vendetta un movente apparentemente secondario. Se Elettra scorge nel suo animo, oltre le pieghe dell'apparenza, l'aspetto più sordido (Oh ciel! che parli? / D'Egisto i pregi? Ah! / tu non sai qual sia / d'Egisto il core), lo spettatore all'inizio è portato a provarne comprensione e pietà soprattutto per il lato umano che lo differenzia da Agamennone (...a me, dia ria fortuna / misero gioco? a me, di gloria privo / d'oro, d'armi, di sudditi, d'amici?), la sua viltà si evidenzia battuta per battuta; se l'amore di Clitennestra ha giustificazioni, quello di Egisto si rivelerà una mistificazione diretta ad attuare il suo disegno di vendetta. La « folle passione » per la regina