

causa delle loro impertinenze. Dalla tensione « visibile » dei traslati (la quale altro non è che una tensione estrema dell'equivoco, nel senso suddetto di « scambio di contesti »), è chiaro che la realtà, simile ad un elefante da circo uscito dalla sua gabbia, venga spazzando e calpestando gli assurdi e tuttavia storicissimi schemi verbali che intendevano contenerla. Lo dichiara lo stesso Ionesco (sempre in *Note e contronote*, pag. 31), quando addita i mezzi per « teatralizzare la parola », i quali sono questi: « portarla al parossismo, per dare al teatro la sua vera misura, che è una dismisura; la parola stessa deve essere spinta fino alle sue estreme possibilità, il linguaggio deve quasi esplodere, o distruggersi, nella impossibilità di contenere i significati ».

Ma torniamo all'*Amedeo*. L'equivocante Ionesco sembra aver fatto il giuoco dei due coniugi, ma è anche più probabile che essi abbiano fatto il giuoco di Ionesco. In realtà, essi non sono né giocatori né giocati, né tanto meno carnefici o vittime, perché non sono neppure cose, ma sono delle parole. Giunta all'essenza, la tecnica dell'equivoco, o dello scambio dei contesti, non può che rivelarsi una tecnica del caos e della nullificazione. Ne tirerà le somme, alla fine, il solo autore che, al pubblico in cerca di significati, potrà anche rispondere pirandellianamente: « Quello che a voi pare » (ove i più, opinabilmente, si crederanno incoraggiati a ritenere che il cadavere ingombrante è la vita coniugale, che i due protagonisti hanno fatto crescere); ma è più plausibile che risponda accingendosi a riprendere e continuare il suo giuoco. Giungerebbe così ad un'altra consuetudine canonica del teatro: alla *ripetizione* (chiave del teatro di Beckett), dalla quale emerge quella che prima ho chiamato la *condicio per quam* del teatro: il giuoco o l'arte dell'imitare, ossia del fingere, in cui Aristotele (nella *Poetica*) scorgeva addirittura la nota discriminante dell'uomo dalla bestia.

Tant'è, infine, che il teatro di Ionesco, appunto per le cose che ho detto (consistere nella tecnica dell'equivoco e della ripetizione), va recitato secondo le tonalità del parlare comune, quale s'ode sulla strada, nei salotti, negli uffici, nei negozi, nei congressi, nei luoghi di divertimento, nelle sale d'aspetto, nei cinematografi e nei teatri, della

società — ad esempio — attuale del nostro Paese. Niente voci stentoree e « impegnate », dunque — come quelle udite allo spettacolo delle Muse, eccezion fatta, forse, di Cristiano Censi (nella parte del marito) —, e niente toni parodistici o falsamente canzonatori. Solo a tali condizioni, da questo loicissimo teatro della più risibile illogicità, potrà sprigionare, tanto più mordace quanto più sbadata (com'è in genere del parlare comune), quell'asprezza fortificante che di *Amedeo* ribadisce l'artistica contestualità.

### Rappresentare un classico: *L'Orestide* del Teatro Stabile dell'Aquila

Rappresentare oggi un classico significa render conto d'un mutamento fondamentale: della caduta della maschera. Con essa è cambiato tutto: l'*ypocritès*, l'« ipocrita », da teatrale, ha acquistato un significato morale. Diciamo meglio: *direttamente* morale, poiché nel teatro covano ragioni morali (il problema della giustizia, il quale si articola in quello della libertà che esige di manifestarsi secondo la verità, ossia in quello della storia): ragioni che esso *indirettamente* si studia di proporre, dapprima attraverso il defilamento della maschera, e in seguito — ecco appunto il problema — attraverso la finzione dichiarata e scoperta dell'*ypocritès* smascherato.

Il problema, insomma, è questo. Con la caduta della maschera l'*ypocritès* è venuto a coincidere con l'attore. Diciamo attore nel senso, naturalmente, che questa parola ha nella Grecia antica, dove significa l'agonista nel dramma: esempio, Oreste, Edipo, Agamennone. Caduto l'indice del contesto drammatico (tale era la maschera, indicatrice della situazione e non rivelatrice d'una rassomiglianza somatica), l'attore sembra abbia assunto una responsabilità maggiore, apparendo non più *vittima* di un'azione che lo sovrasta (l'attore, in quanto tale, è uno che agisce senza vedersi, ma essendo nondimeno visto e giudicato: è perciò — poiché non si vede — innocente: *agnus*, agnello, come dirà il cristiano; *tragos*, o capro espiatorio, come intendevano gli antichi), ma piuttosto iniziatore di essa: colui che *ha deciso*

di agire assumendosene ogni peso. Personaggio, ora, non è più *uno che si maschera* (non già da Oreste o da Agamennone, ma per trasmettere con la sua voce ingrandita — ingrandita appunto dalla maschera — la voce di Oreste o di Agamennone): è bensì *uno che imita l'azione* (di Oreste o di Agamennone), coincidendo, come s'è detto, con l'*attore*, ossia con l'agonista della vicenda, cioè con la creatura poetica. La quale — si badi — nel mondo classico, che solo alla poesia riconosce dignità di arte (il resto — le altre arti — era ritenuto artigianato), è creatura poetica, cioè poesia, in quanto « imita un'azione umana » (v. *Poetica* di Aristotele), imita cioè — diremmo oggi, ma credo lo pensassero anche gli antichi — l'*inimitabile*. Un'azione umana è infatti già compiuta, se s'intende imitarla; ma un'azione, se compiuta, è irripetibile, inimitabile appunto, « irrapresentabile » (come ci diranno oggi i pirandelliani *Sei personaggi*). Il mito di Narciso è, del resto, istruttivo: la vanità del quale deriva non già dal semplice fatto che la propria immagine gli sfugge, ma dal fatto che essa è la fase irripetibile di una azione che è perciò inimitabile. Ma anche più istruttivo è il fatto che, parlando proprio della poesia, cioè della imitazione dell'azione umana, Aristotele ponga la differenza tra poesia e storia, aprendo così i due problemi congiunti della storia e della interpretazione.

Ecco allora l'*ypocritès* in senso moderno, ossia l'*ypocritès* smascherato, senza maschera: una che *imita una imitazione*, che « interpreta » una « interpretazione ». Sarebbe quello che oggi noi chiamiamo « attore ». Ma è più proprio chiamarlo « interprete ». E interprete, direi, alla seconda potenza, poiché innanzitutto non è che egli si sostituisca al vero attore, il quale resterà sempre Oreste o Edipo o — in seguito — Amleto, bensì lo interpreta (ciò vuol dire che non agisce ma ripete o meglio *tenta* di ripetere mercé la finzione, a causa della sopraddetta irripetibilità, un'azione che è stata già compiuta), ma è che tale azione egli interpreta indirettamente: ne interpreta infatti l'interpretazione già offertane dall'autore.

In antico, all'*ypocritès* non incombeva questo compito, poiché egli era mascherato, ed essendo

mascherato, non era chiamato a fingere ma — a guisa di simbolo e di supporto insieme — a rappresentare la grandezza tragica e a ingrandirsi materialmente in ogni senso (coi coturni che lo alzavano di parecchio da terra, coi paludamenti che lo gonfiavano, ma soprattutto con la maschera che ne amplificava la voce) al fine di rendersi ben visibile e ben udibile dal pubblico, onde trasmettergli la parola « attiva » o, se preferite, l'azione « diretta » di Oreste o di Edipo. Egli era, in altri termini, un trasmettitore, un organo trasmittente: non era un interprete. L'interprete era Eschilo, era Sofocle: interpreti, beninteso, di Oreste, di Edipo e via dicendo. Lui, l'*ypocritès*, trasmetteva queste interpretazioni (queste « imitazioni »), quasi ne leggesse ad altissima voce (tanto più alta, in quanto ingrandita dalla maschera) la tessitura. Recitare, infatti, non voleva dire altro che pronunziare, dire, leggere appunto, che, nelle consuetudini degli antichi, non era altrimenti concepibile che ad alta voce.

Ma oggi, oggi che è caduta la maschera, la recitazione investe anche la mimica. Non solo: a rigore, dovrebbe investire anche la somatica e persino gli usi e costumi del recitante, poiché questi è venuto a identificarsi con l'« attore ». Ecco perché le rappresentazioni classiche hanno preso sovente un aspetto di ricerche archeologiche, miranti ad appurare come si vestisse ai tempi di Oreste (cioè ai tempi del mito!) e come fossero allora le case, le reggie, i cerimoniali ecc. Tutte assurdità, alle quali molti nostri contemporanei hanno cercato di rimediare distinguendo tra costume e costumistica, tra i costumi cioè propri dell'epoca storica cui fosse riferita l'azione scenica e i costumi in uso sulle scene all'epoca in cui fu composto il testo drammatico. Ricerche archeologiche anche queste, attinenti semmai al recupero filologico del testo in oggetto. Recupero indispensabile tuttavia, ma preliminare ai compiti della interpretazione teatrale, le cui vere ragioni non possono trasgredire dalle istanze storiche del tempo della rappresentazione.

Ed è appunto attendendo alle istanze storiche del tempo della rappresentazione, cioè del tempo odierno, che Antonio Calenda ha condotto la sua

magnifica regia della *Orestide* di Eschilo, per conto del Teatro Stabile dell'Aquila. Impresa davvero eccezionale, poiché l'*Orestide* è addirittura la matrice del teatro: tutti, a cominciare da Shakespeare, vi si sono abbeverati.

Ebbene, la prima cosa che colpisce è che l'*Orestide* vada in giro di sera in sera tutta intera: ogni sera se ne rappresenta una tragedia. All'Aquila poi, dove ha avuto il suo esordio, s'è rappresentata tutta insieme in una sola giornata (una tragedia ogni tre ore). E la rappresentazione ha avuto luogo nell'aula a cupola di uno dei quattro bastioni del Castello cinquecentesco, la quale era divisa a metà (almeno nell'*Agamennone*) da un oblungo palco di legno, una sorta di corridoio, che era la scena, ed era illuminata da cupi bagliori di riflettori dislocati a varie altezze: il pubblico sedeva da una parte e dall'altra dello spartiacque. A varie altezze era dislocato anche il coro, che — com'è noto — corre per l'*Agamennone* come un fiume in piena, e che genialmente Calenda aveva smembrato nei singoli coreuti, disseminandoli per l'aula e facendoli comparire da vari punti e altezze. Nelle *Coefore* il corridoio era più corto, lasciando tuttavia agli attori lo spazio frapposto tra esso e l'ampia porta d'ingresso, in modo da utilizzare anche questa, con effetto stupendo, per l'uscita di Oreste alla fine della tragedia. Nelle *Eumenidi* infine la scena, tutta raccolta nel centro, era circolare e rappresentava l'areopago di Atene. In essa si disponevano il popolo, i giudici, Oreste stesso, ma la tragedia finiva per svolgersi nelle alte sfere — diciamo così, brechtianamente, ricordando un'espressione dell'*Arturo Ui* — tra Apollo, Atena e il Coro delle Erinni, issati su alti piedistalli i primi, e l'altro, il coro delle Erinni — ridotto a una sola voce (quella dell'attore Bandinì) —, sospeso dentro un globo trasparente: sorta di casco astronautico, alludente con ironica contraddizione — dacché conteneva dentro il simbolo d'una tradizione chiusa e retriva — alla modernità in progresso. Costumi: nulla o quasi nulla. Alcuni, ed erano i cosiddetti attori principali (Agamennone, ad es., o Egisto), ma più plausibilmente gli attori nel senso autentico di attore-vittima (di uno che agisce senza vedersi:

come è anche il caso di Egisto, al quale toccherà nelle *Coefore* la medesima sorte che ad Agamennone è toccata nella prima tragedia), non indossavano costume di scena: vestivano il loro maglione abituale. Altri, come ad es. Apollo e Atena, nell'ultima tragedia (*Eumenidi*) che a differenza delle altre ha un tono discettante da diatriba giudiziaria, erano vestiti similmente di celeste e di ghirlande, come due angioletti da processione, mentre, all'opposto, il loro antagonista (il coro delle Erinni), quantunque rappresentasse una tradizione scontata, vestiva — in armonia col globo «astronautico» che lo conteneva — in maglione giallo. Quanto, infine, alle maschere, nulla: come, del resto, spero risulti chiaro dal discorso col quale ho introdotto la cronaca di questo singolare spettacolo, esso dichiarava con ogni sicurezza il suo punto di partenza, che è quello, appunto, della caduta della maschera.

È vero tuttavia che nelle *Coefore* il coro torna a indossare la maschera. Il già citato coro delle Erinni, mentre nelle *Eumenidi* appare concentrato in una sola persona e «spersonata» per giunta, cioè smascherata, è qui, nelle *Coefore*, mascherato. E a differenza del coro dell'*Agamennone*, disseminato nei più vari punti e altezze, appare qui omogeneo e compatto, ogni coreuta emergendo da un piedistallo della medesima misura e salendo a volte i coreuti tutt'insieme ad una identica altezza non già per la mobilità dei loro corpi, ma per l'ascesa simultanea dei piedistalli. Ciò dà un singolare rilievo, nonché alla fermezza insuperabile delle tradizioni (che le Erinni rappresentano), alla via senza uscite di Oreste, che ha il dovere di vendicare la legge offesa del suo sangue e che con l'osservanza del suo dovere, questa legge offende nuovamente.

Ma, oltre a questa impostazione, propria al finale delle *Coefore*, c'è l'altra, importantissima, del mutamento radicale con cui s'annuncia fin dall'inizio la terza e conclusiva tragedia delle *Eumenidi*. Il mutamento, che sposta in un lampo la tragedia dal tempo di Eschilo sul nostro, ci mostra alla fine che nel nostro tempo le cose sono rimaste ancora come al tempo di Eschilo. La qualcosa, se da un lato ci fa sentire ancor più

attuale l'*Orestide*, ce ne addita dall'altro più profonda e — per questa profondità inesaurita — direi quasi beffarda la tragicità. Si spiega così lo smascheramento finale, ma questa volta d'estrazione modernissima (facente capo cioè alle recenti tecniche della demistificazione), delle Erinni, che diventano un solo uomo, non già di ieri, ma di oggi, vestito come noi e come molti, moltissimi ancora di noi, ultraconvinto che bisogna ritornare indietro.

S'è detto all'inizio che ragioni morali covano nel teatro e che tali ragioni convergono sul problema della giustizia. Ebbene, questo problema, nella Grecia antica (ma ancor oggi, a malgrado degli sforzi di comporne positivamente il concetto), si mostra con ostinazione nell'aspetto negativo della giustizia penale: ossia di un indizio di giustizia mancata: indice di un'ingiustizia, cagionata dall'agire umano. Perciò, ad un punto dell'*Agamemnone*, il Coro ammonisce di astenersi dall'agire, perché l'agire porta fatalmente alla empietà, alla *hybris*.

L'antica Grecia rimase ancorata alla definizione negativa della giustizia, in quanto non riuscì a comporre l'unità molteplice dell'uomo con la sua unità totale. Il che, nel lessico politico, vuol dire propriamente comporre i termini libertà e uguaglianza. Nondimeno la cultura greca fu sempre tesa a comporre questi termini. E basti pensare appunto all'*Orestide*, quale esempio di consapevolezza dell'*impasse* provocata dalla definizione negativa della giustizia e del graduale sforzo per uscirne. Le tragedie che la compongono, rappresentano infatti le tre fasi ascendenti di questo sforzo: l'*Agamemnone*, la fase più antica della dogmatica inviolabilità del *ghénos*; le *Coesfore*, la fase più matura e tragica della contraddizione, quale deriva dal fatto di riparare un'ingiustizia commettendone un'altra; le *Eumenidi*, infine, la fase più evoluta che vede Oreste giudicato da

uomini e individualmente affrancato — con l'assoluzione — dalla catena del *ghénos*.

Tuttavia, la liberazione individuale di Oreste non è ancora la liberazione piena dell'uomo greco, il quale, seppure composto organicamente nella figura del cittadino, non riesce a superare, proprio sul piano organico della società umana, delle discriminazioni inaccettabili: alla base della *polis*, nel suo nucleo elementare (che è la famiglia), quelle tra schiavo e padrone e tra uomo e donna; al sommo della *polis*, quella tra cittadino e non cittadino, vale a dire tra quelli che godono della cittadinanza e quelli che non ne godono e sono forse i più perché comprendono gli schiavi, le donne e gli stranieri. Ma fino alla universalizzazione del voto, avvenuta in quest'ultimo trentennio, le cose non sono mutate granché. Se pensate, ad esempio, alla distinzione introdotta dal moderno e liberale Kant tra cittadini attivi e cittadini passivi, avete tutto il diritto di chiedervi quale differenza ci sia infine tra questa distinzione e la distinzione greca tra cittadini e non cittadini.

Ed è ciò che si è chiesto Calenda sul punto di concludere la trilogia, allorché l'intervento di Atena decide l'assoluzione « per equità » di Oreste. Dinanzi a tale decisione, liberale avanti-lettera, c'è da rimanere stupiti, non tanto per la giovinezza del testo eschileo, quanto per la antiquatezza dell'idea liberale: e di un simile stupore, Calenda si è fatto interprete, introducendo nel finale una serpeggiante, sottile risata. Qualcuno ha parlato di cambiamento di stile. Le due prime tragedie, infatti, apparivano corali e assillate dal crescente urlo della contraddizione; l'ultima tragedia, invece, tutta loquace e dialogante e ironica. Ma è proprio in questa disparità — presente, del resto, già nel testo eschileo — che va colto, a mio avviso il bandolo di questa magnifica *Orestide*.

NICOLA CIARLETTA