

del personaggio (maschera) da cui in antico era ravvolto. Non peraltro, egli ha posto in cima al suo teatro la testata MASCHERE NUDE.

L' *Antigone* di Brecht al Comunale dell'Aquila

Una fastidiosa voce di bambina che stentava a leggere dava inizio alla rappresentazione dell' *Antigone* brechtiana curata dalla Cooperativa « Il gruppo », sotto la regia di Roberto Guicciardini, e andata in scena al Teatro Comunale dell'Aquila. Questa voce attaccava la sua litania subito dopo la visione di alcuni fantocci di cartapesta che, staccandosi dalle figure di soldati tedeschi in fuga, cadevano a terra come corpi morti: una ragazza accorreva per seppellire uno di questi corpi, ma sopraggiungevano le SS e la portavano via.

Tale visione mostra il contenuto del prologo che Brecht premise all' *Antigone* di Sofocle tradotta da Hölderlin, lasciandone — com'è noto — pressoché inalterato il testo. Tuttavia la presenza di quel prologo e il rimpasto, qua e là, dei versi di Hölderlin, bastano a mutare il ritmo dell'opera, che però non perde il suo senso, il quale resta in fin dei conti quello del testo sofocleo. Perciò la voce della bambina, nella regia di Guicciardini: come a dire che si tratta di un mito antichissimo, che si ripete a tutt'oggi, e che i bambini sono costretti ad apprendere senza capirci nulla, leggendo sbadatamente la trama a voce alta, a somiglianza di ciò che succede nelle nostre chiese durante la messa, dove si affidano le letture della liturgia della Parola a ragazzini che sanno appena distinguere una consonante da una vocale.

Tutto questo bene o male corre, nonostante il fastidio di quelle voci infantili, e risponde, del resto, agli intendimenti di Brecht, che generalmente confida il suo teatro alla messinscena di testi già esistenti. Il teatro — oserei dire — non è mai inedito: prende sempre corpo da una occasione, da un « dato » che inviti alla interpretazione e che, lasciandosi interpretare, illumina perciò il presente, il quale viene a ritrovarsi per analogia in quel dato, magari per differenziarsene anzi, soprattutto per

differenziarsene, ma contando nondimeno su tale differenziazione per attingere la propria originalità.

Ebbene, eccoci infatti proprio alla differenza dell' *Antigone* brechtiana da quella di Sofocle. Quella di Sofocle prevede due *hybris*, ugualmente ostinate e sconcertanti: quella di Antigone che difende la sua stirpe e quella di Creonte che difende la città, dalle quali derivano due solitudini e, in fondo, due tragedie: quella di Antigone di fronte alla ragione-di-stato, e quella di Creonte di fronte alla ragione naturale. Anche Creonte — il tiranno! l'antagonista! — è solo e, quindi, degno di tragedia: questa, d'aver isolato Creonte — pur condannandolo — in una solitudine immensa, a me pare l'originalità di Sofocle (la riecheggerà bene Anouilh, nella sua *Antigone*, questa solitudine!).

Quand'anche conseguenza d'una condanna, la solitudine è sempre oggetto di tragedia, giacché ci mostra l'uomo privato d'ogni possibilità di azione, nudo, inerme: un individuo *in se stesso*, preso nell'innocenza della sua materialità. Quest'uomo, solo, piange anche se ride: ci dà anzi, proprio attraverso il pianto, la testimonianza che una comunità esiste, e che lui l'ha perduta. Il riso, invece, può anche dividerci: per unirci, è necessario che noi ci sentiamo già uniti come parti consapevoli d'una stessa comunità che ride.

Passato al vaglio del Cristianesimo e, in seguito, del Romanticismo, il mito di Antigone si è unilateralizzato: non più due *hybris* e due solitudini, ma una sola *hybris* — quella di Creonte — e una sola solitudine, quella di Antigone. Costei è divenuta il simbolo della libertà e della resistenza; Creonte, all'opposto, quello della repressione. Entro questi estremi lo raccoglie Brecht, il mito d'Antigone, e lo modifica quel tanto — come s'è detto — che gli serve ad adeguarlo alla Germania nazista del suo tempo. In tale adeguazione, queste infine le principali differenze che registriamo rispetto a Sofocle: le idee sono cadute come maschere dal volto degli interessi; il potere non significa più possibilità di azione ma forza di dominio, e la *hybris* non è più un eccesso ma la naturale manifestazione di quella forza; la solitudine non esiste neppure come condanna e, con essa, anche la pura tragedia è finita; se Creonte

non è solo perché sta con gli Anziani — anzi la sua potenza è unicamente quella di costoro — Antigone è solo occasionalmente la sorella di Polinice, in realtà è una tra quelli che disapprovano la politica di Creonte; il fato non governa più gli uomini, poiché questi sono governati dalle loro stesse azioni, e Tiresia, perciò, non presagisce il futuro ma analizza spietatamente il presente.

Di tutte queste differenze, una è per me di particolare rilievo: la cessazione della solitudine e della tragedia. Ed è quella su cui fa leva — mi sembra — la regia di Guicciardini, che, oltre a far declinare il mito nel grottesco, scinde la parte di Creonte, giudicando costui non despota ma creatura del coro degli Anziani. La parte del tiranno è quindi interpretata ora da questo ora da quello degli Anziani, secondo che ne emerga una maggiore connivenza col comportamento politico dell'uno piuttosto che dell'altro. Come altrettante maschere teatrali — quale atteggiata a orrida crudeltà, quale a beffardo sorriso o a enigmatica fermezza — gli Anziani dovrebbero pertanto alternarsi sull'inesistente carcassa di Creonte, ma lo dovrebbero con una puntualità direi proprio musicale. Intendo riferirmi esclusivamente alla esecuzione tecnica. L'idea registica è ottima, ma che ne viene fuori? Mi domando infine perché, nell'allestire uno spettacolo, i registi non si comportano come i maestri d'orchestra, i quali curano con divina pignoleria ingressi, portamenti, cadenze, ecc.?

Fine di un'utopia

All'Eliseo di Roma è la volta del teatro di De Filippo. Eduardo vi è ricomparso con una delle sue commedie migliori: *Il sindaco del Rione Sanità*. Questa commedia — che è di dodici anni fa — non s'attarda nella descrizione ambientale né si consegna a discorsive trovate, ma, strumentalizzando teatralmente e l'una e le altre, oltrepassa i limiti dell'una e impone di non trascurare nessuna delle altre (e ce ne sono tante, che affiorano distrattamente dalle battute di dialoghi all'apparenza quasi casuali). Essa è tutta un conflitto, dall'inizio alla fine: un conflitto di silenzi, di animi sospesi tra la paura e il rancore, condannati a tacere e assetati

tuttavia dal bisogno di manifestarsi. È la Napoli della camorra, che questa volta Eduardo porta sulla scena, la Napoli della ragion fattasi, dell'omertà e del terrore; la Napoli insidiosa e attrattiva di coscienze, che si svolge muta al riparo delle canzoni e dei suoi orizzonti accecanti.

Quantunque questa Napoli sia stata spesso tentata dagli esperimenti artistici, specie nel campo dello spettacolo, tuttavia non ci si era mai rivelata nell'intimo come in questa commedia, che naviga con una trasecolante lentezza, tra lunghe pause d'ascolto e un discorrere ellittico e marginale, e dove tutti sembrano muoversi come automi, paralizzati nelle loro volontà dalla sola esistenza di un uomo: un vecchio scarno e vigorosissimo, che non sa né leggere né scrivere e s'è fatto tutto da sé, dalle prime vendette giovanili alle ultime generosità extralegali; che arma la carità con la forza, illudendosi di piegare la sua forza primitiva verso la carità. Un uomo indubbiamente eccezionale, autoeducatosi a dispetto e contro la giustizia degli uomini: si chiama Antonio Barracano. O, precisamente, *Don Antonio Barracano*.

La giustizia degli uomini? La giustizia degli uomini è come quei fiori di campo dalla corolla lanuginosa, che basta un soffio per farla sparire. Fuor di metafora, il soffio può consistere in una busta piena di quattrini o nell'avallo di una personalità influente: basta — come dice Don Antonio — avere un santo in paradiso, ed ecco la giustizia umana industriarsi a dare tutti i crismi della legalità alla più clamorosa ingiustizia.

Quando era ragazzo e faceva il capraro, Don Antonio andò un giorno a pascolare nel campo privato di un imponente potere e s'addormì: raggiuntolo, il guardiano del potere lo fracassò di botte da mandarlo all'ospedale. Avrebbe potuto denunciarlo, ma non lo fece, perché quegli negava così sfacciatamente che in un processo l'avrebbe avuta senz'altro vinta. Covò nondimeno un rancore indicibile, e venne un giorno che l'uccise. Fu condannato, ma in contumacia, perché emigrò in America. Che cosa facesse in America, non è detto: certo è che se ne tornò ricco, si fece una villa a Terzigno, ed ottenne la revisione del processo.