

rappresentazione per rendere più perentorio e terribile il trauma, per raggiungere il di più del realismo, al di là di ogni minorazione verista; ma si tratta di un'eccedenza necessitata, giusta, della stessa fibra e significato di quella di un Grunewald. Così l'opera di Dix, che è demitizzazione dell'eros, documento della corruzione provocata dalla violenza, dalla vecchiaia e dal vizio, specchio delle

umane miserie e degradazioni, manifesta, si voglia o no, un profondo significato politico, e si presenta come la grandiosa denuncia e condanna di una società, come una ferita dolorosa dentro il corpo dell'arte del nostro secolo, con la quale la cultura contemporanea, anche la più avanzata, deve ancora fare i conti.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Pirandello e l'attore moderno

Come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, anche in *Questa sera si recita a soggetto* — che lo Stabile di Genova ha presentato all'Eliseo di Roma nella regia di Luigi Squarzina — gli attori recitano *ex tempore*. Ma là essi erano tratti per caso a recitare senza un testo prestabilito, poiché mancava l'autore, qua invece se lo impongono, perché il testo c'è (lo dice esplicitamente colui che interpreta la parte del regista), ma faranno come se non ci fosse: le parole, se le inventeranno loro. Insomma, se il teatro è azione (e lo sanno bene essi che sono « attori »!) e l'azione è vita, è impossibile castigarne il corso in una trama imparata a memoria. Ricomparso in una lunga dissertazione del recitante-il-ruolo-del-regista (il quale era, per la cronaca, l'ottimo Eros Pagni), il tema della inimitabilità della vita (già emerso nei *Sei personaggi*) tira a comporsi in quello di un'antinomia fatale tra vita e arte, che sembra fuorviare con la sua generalizzazione chi attenda fiduciosamente allo svolgimento drammatico. Ma Pirandello è assai accorto, e tende a riportarvi di continuo sul corpo della parola: « drammatico », « dramma », il cui significato (s'è detto, ma si torna a ripeterlo ora in un contesto strettamente linguistico) è quello di *azione*: la fluida azione con cui s'identifica la vita. Perciò, quanto più il tema sembra generalizzarsi,

tanto più ci ritroviamo attaccati al teatro, la cui realtà costituisce infine la vera trama di *Questa sera si recita a soggetto*, che, a dispetto del titolo, sappiamo essere un dramma tutto scritto (per la cronaca, fedelmente riprodotto dallo Stabile genovese), il quale si svolge su due piani: quello riguardante gli attori e quello riguardante la *pièce* recitata dagli attori.

Vero è che Pirandello batte una strada sua propria, che lo ricongiunge all'antica Grecia e al tema della *mimesi*, ossia dell'arte intesa come imitazione.

Sappiamo che per i Greci l'arte quale la intendiamo oggi, l'arte con la maiuscola, era la sola poesia: le altre arti erano considerate mero artigianato. La poesia invece, quantunque partecipasse della natura imitativa delle altre tecniche artigianali, si staccava da esse perché mirava ad imitare l'*azione*, che le altre tecniche non potevano imitare. Ma è che la stessa parola « poesia » voleva dire « azione », come la parola « dramma »: diversi tuttavia ne erano i significati, poiché mentre l'azione « poetica » voleva dire « produzione », « composizione » e simili, l'azione « drammatica » additava l'azione vitale, quella che si svolge nell'intreccio dei rapporti giornalieri. In *Questa sera si recita a soggetto* scorgiamo con evidenza i due tipi di azione: quella degli attori che recitano il dramma e quella delle persone che si muovono e vivono nel dramma: quella, in altri termini, degli

attori e quella dei *personaggi*. Ma eccoci già al punto: al rapporto tra attore e personaggio, che costituisce il tema centrale del testo pirandelliano. Ebbene, questo rapporto in Grecia non esisteva, perché là, allora, si recitava con la maschera, talché « attore » era propriamente l'agente nel dramma, cioè il personaggio, mentre lo *ypokritès*, colui che lo « impersonava » o — stando alla lettera — *mascherava*, ne era una sorta di megafono, di altoparlante. In Grecia, quindi, imitatore dell'azione, « facitore » del dramma, non era l'attore, era bensì l'autore. In *Questa sera si recita a soggetto*, invece, autore, attore, personaggio sono ciascuno per sé.

Questa sera si recita a soggetto (del '30) fa parte di un trittico famoso, insieme a *Ciascuno a suo modo* (del '24) e ai *Sei personaggi* (del '21), i quali concernono rispettivamente i rapporti tra spettatore e personaggio e autore e personaggio. Il personaggio c'è sempre, non manca mai. Questo trittico è noto sotto il titolo di « teatro-nel-teatro », ma più proprio sarebbe dire « meta-teatro », cioè « oltre-il-teatro, poiché in tutt'e tre i lavori che lo compongono si tende a uscire, nonché dal palcoscenico, dalla cavea stessa teatrale, per toccare il dramma, cioè l'azione, la vita, il presente, che sfugge alla presa e che è la ragione stessa del teatro, anzi dell'arte in generale. Si risale perciò la matrice di quest'ansia mortale fino a ritrovarsi nella Grecia antica, dove però la medesima ansia ha seguito un cammino inverso: s'è mossa dal corò (che altro non era che il pubblico) verso la scena, dallo spettatore verso l'attore. Pirandello muove invece dalla scena verso il pubblico, dall'attore verso lo spettatore. La ragione di questa inversione è dovuta alla caduta della maschera, allorché la nozione di personaggio si stacca da quella di attore. Fatto di un'importanza estrema e, da quanto mi risulti, troppo poco studiato. Cadendogli la maschera, smascherandosi, sembrerebbe che lo *ypokritès* s'identifichi con l'attore, con l'agonista del dramma. Invece, avviene il contrario: in luogo della identificazione, si ha uno sdoppiamento. Prestando il suo volto all'attore, lo *ypokritès* continua in realtà a mascherarlo: lo dissimula. Dal che si deduce che l'attore, in quanto tale (in quanto agisce), resta

invisibile come lo era prima, quando era occultato dalla maschera dello *ypokritès*.

Chi è, insomma, adesso questo attore, che da una parte — in quanto imitatore o interprete — si è messo al posto dell'autore, e dall'altra — nella sua corporeità — s'è piantato al posto dello *ypokritès*, cioè di una maschera che cadendo ci ha rivelato il personaggio? Oh, certo, egli era nato prima di Pirandello: Pirandello l'ha trovato già sulla scena (infatti è partito di lì): ma mi pare indiscutibile che ne abbia preso atto con una consapevolezza critica tale, da risalirne la matrice fino alla Grecia antica. Tant'è che il suo trittico prende le mosse dall'autore, anzi dalla ricerca dell'autore che ha disertato le scene per ritornare forse nel pubblico, donde, in antico, s'era incamminato, quale unico vero interprete, verso la scena; ed arriva al dramma di cui stiamo discorrendo, dove gli attori cacciano il regista (equivalente dell'autore che i sei personaggi cercano), il quale, volendo assegnar loro una direzione, li angustia e reprime, ma alla fine, quando quelli hanno terminato la loro recita, ritorna sulla scena a sanzionare ciò che vi è accaduto.

Ed è così, in ultima analisi, che si è inteso sancire lo *status* dell'attore teatrale moderno, o attore teatrale *tout-court*, ossia del nuovo interprete, di quello che apre l'opera chiusa del primo interprete (l'autore) e la rilancia, parimenti chiusa nella propria interpretazione, ad altri nuovi interpreti. Ma questa apertura continuamente rinnovantesi dell'opera poetica che, mentre ribattezza la poesia come un « invito all'interpretazione », la ricongiunge alla realtà e alla vita, non sarebbe possibile se l'attore teatrale non si sentisse alla fine scambievole con lo spettatore. Prima di tutto egli è, infatti, uno spettatore, che *vede* dove e come andrà a finire l'azione libera, spontanea, di un *altro* (il personaggio), e questa azione sposa, se l'addossa cioè tutta e ne risponde, *imitandola*. È chiaro che lo spettatore divenuto attore attirerà contro di sé altri spettatori che, convinti di assalire il personaggio che egli interpreta, colpiranno in realtà lui che — qualunque possa esserne stato il movente — con quello si è identificato dividendone la sorte.

Tale è il concetto di attore che Pirandello mette in luce, riscattandone il significato dalle spoglie

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