

TEATRO

Gesù di Dreyer e Trionfo al Comunale dell'Aquila

Una catasta di sedie e tavolini addossata intorno ad un armadio: questa, in sostanza, la scena allestita da Luzzati per il *Gesù* di Dreyer rappresentato al Comunale dell'Aquila nella regia di Aldo Trionfo. Niente di più appropriato per dare evidenza ad uno spettacolo che, avendo per oggetto il Vangelo, cioè la vita di Gesù, comporta una rivoluzione radicale: il passaggio del problema della giustizia dal piano dell'ordine a quello della libertà. L'ordine, costituito o da costituire, eccolo simboleggiato dai due mobili che più recano l'idea della stasi, della quiete, di ciò che non corre rischi perché sta seduto, con i gomiti ben appoggiati al tavolino. L'armadio è la teca delle leggi, dei sacri principi costitutivi e tutelari: tanto più chiusi e segreti, quanto più abbisognino di non esser messi in discussione per non turbare la quiete dell'ordine.

Dunque, l'atmosfera è già composta per metterci dinanzi alla immobilità di un qualsiasi *statu quo*, dove non spira neppure un soffio di vento. (Se osserviamo a fondo il messaggio di Gesù, che poi non è che Lui stesso, ci avvediamo che il *sacro*, ovvero l'inviolabilità delle leggi, consiste proprio nel non muoversi. Se uno si muove, basta che alzi un dito, scompagina l'ordine, mette a soqquadro l'universo: perciò l'esistenza delle leggi, che impongono di star fermi, senza battere ciglio. È un circolo vizioso, che porterà i moderni a disquisire dello STATO, il quale è in ultima analisi *ciò che sta*: come quei mobili che lo scenografo di Aldo Trionfo ha accatastato intorno all'armadio delle leggi).

Ecco che mentre alcuni attori stanno seduti nei loro seggi, arriva uno scalmanato che grida: « Il giorno del giudizio è prossimo ». È Giovanni il Battista. Tra poco uscirà sulla scena Gesù.

Il « giorno del Giudizio » è, appunto, il problema della giustizia che sta per esplodere con la comparsa di Lui, il rivoluzionario che viene a spostare il fuoco di tale problema, a rimuoverlo cioè dal-

l'ordine costituito dalle leggi e a collocarlo nel cuore di ogni Suo interlocutore, in quella libera iniziativa di ciascun uomo che, nell'esempio offertoci da Lui, si chiama CARITÀ o AMORE, ossia una apertissima tensione dell'uno verso l'altro da cui possa conseguire l'interazione continua del tutto. Non peraltro Gesù si dirige sempre verso chi rimane solo, fosse anche il meno stimato, il più vituperato dei mortali, affinché questi non resti assorbito passivamente dal tutto: che equivarrebbe a restarne spietatamente estromesso.

Nell'adattamento teatrale che Trionfo ha curato, di questo testo di Dreyer (destinato al cinema ma mai andato in porto), l'azione è confidata innanzitutto ad una mobilità meccanica, occasionata dalla presenza rivoluzionaria di Gesù. Lo spostamento dall'ordine alla libertà è di per se stesso tanto radicale nella mente degli uomini, da provocare un disordine, una rottura continua dell'ordine: una rivoluzione *ab himis* e nello stesso tempo così naturale come lo è il passaggio dalla stasi al movimento. Perciò tale passaggio sarà, nello spettacolo di Trionfo, affidato principalmente allo spostamento di quelle sedie di cui abbiamo parlato. Sono le sedie, i seggi, i « posti » della società, per primi a sommuoversi con la « sortita » di Gesù. Una rivoluzione, quindi, nel significato fisico, quale la parola ebbe all'inizio del suo conio, cui farà riscontro una recitazione ironica dell'attore Franco Branciaroli nella parte del Cristo: una recitazione distaccata, ellittica, *parabolica*, quale si addice al discorrere del Figlio dell'uomo che, esigendo un nuovo contesto, richiede un atto di fede per essere capito (« Chi mi vuole intendere, intenda »).

L'azione scenica trascorre su un seguito di miracoli. Gli uomini della legge vogliono prodigi affatto visibili per credere, mentre l'avvento di Cristo esige che il credere anticipi l'evento: il miracolo non dev'essere nel fatto, ma nel volere che esso sia, costi pure il sacrificio della vita. È anzi proprio questo sacrificio la prova dimostrativa che la giustizia è trasmigrata nella libertà. Di qui la

resurrezione, che è un morire alla morte e, quindi, un secondo nascere: cosa che non riesce a capire Nicodemo, la cui parte viene interpretata dallo stesso attore che prima interpretava la parte del cieco che riacquista la vista, come a significare che il miracolo è in noi, nella nostra ostinazione a volere che una cosa sia: infatti, Nicodemo è colui che *vuole* capire.

Procedendo, dunque, di miracolo in miracolo e, via via, dall'iniziale anonimo dei vari interlocutori di Gesù ad una loro riconoscibilità (Nicodemo, Caifa, Giuda, Maddalena...), e dopo scene salienti, come quella « davanti a Gerusalemme » trasmutantesi di colpo nell'episodio dei mercanti, ecco dalla teca delle leggi, come da una *boîte-à-surprise*, saltar fuori Pilato (attore Ivan Cecchini), enorme, quanto è piccola la teca che lo racchiudeva, quasi a dire che l'autorità, ossia chi gestisce l'uso delle leggi, rappresenta col suo peso l'imponderabile realtà di queste; e avvolto in un gran manto, che esorbita dalla teca e viene invadendo l'intera scena (simbolo indubbio della vanità del potere).

Pilato conclude l'evangelica vicenda. Dopo il processo a Gesù, gli attori si muovono in una lenta Via Crucis, finché non scoppia una musica trionfale (l'adattamento musicale è di Liberovici) su cui s'accende d'improvviso una luce accecante. La scena s'è riempita di lampade votive, e la teca delle leggi è rimasta spalancata sull'effigie di una croce d'oro: simbolo lampante della LIBERTÀ GIUSTA di Gesù.

L'Edipo di Puecher al Teatro Valle di Roma

Più che un Edipo dai piedi gonfi per aver camminato tanto sulla terra, l'Edipo di Puecher (rappresentato recentemente al Valle di Roma) è un San Cristoforo che cammina sull'acqua. La scena, che appare vuota all'aprirsi del sipario, viene a poco a poco riempiendosi di veli o, per dir meglio, di lenzuoli, che gli attori raccattano da terra e pigliandoli per i lembi se li traggono addosso e li tendono come estensori, poi li richiudono, vi si avvolgono e se ne spogliano: insomma li manovrano come cose proprie, subordinando la sceno-

grafia alla coreografia e foggiando il disegno dell'ambiente coi piegamenti e i ritmi del loro moto.

Codesti lenzuoli ci richiamano al letto materno al tempo stesso che al mare: ma non è poi la stessa cosa? *Mare, matrice, madre* hanno la medesima radice. È infatti da leggere, in quell'avvolgersi nei lenzuoli, come un rientrare nell'alveo materno, un esser contenuti quand'anche si opini di contenere, un essere determinati invece di determinare, esser agiti invece di agire. E per Edipo, che ha sciolto gli enigmi della Sfinge, che è come dire della Legge-di-natura, è singolarmente calzante questa immagine dell'essere *avolto* in contrasto con l'aver *svolto* l'enigma dell'universo.

Ma questo mare è anche il caso. Edipo, che fa di tutto per essere libero e vincere il caso (fugge dalla reggia del creduto genitore per affrancarsi dalla profezia che gli predice di uccidere il padre) è invece tallonato dal caso, travolto da questo come dalle onde dell'oceano.

Madre e Caso, dunque, formano la matrice segreta — il mare — di questo *Edipo* di Puecher. E verrebbe voglia di dire: « Naufragar m'è dolce in questo mare », ma non per giocare con le parole. C'è — infatti — proprio una voluttà di naufragare, in questo spettacolo: è nell'humus della interpretazione che Puecher ci ha dato dell'*Edipo*, questo desiderio di dissolvimento. Dico « desiderio » — nel regista e, quindi, nel protagonista —, che viene ovviamente a defraudare la necessità oggettiva del dissolvimento (chiave della tragedia), menandolo ad essere una mèta ambita e perseguita anziché un traguardo temuto e presagito.

Prova ne sia che Giocasta vi perde tutto il suo fascino proibito. In questo ondeggiare di lenzuoli, la Madre-Moglie (che era Paola Mannoni) diventa una sorta di Butterfly sinuosa e languida, mentre Edipo (Giancarlo Sbragia) s'affanna inutilmente a scandire il suo funesto presagio, slittando in una sorta di orgasmo wagneriano o, fuor di metafora, surrogando il crescente presagio d'un riconoscimento che lo porterà a strapparsi gli occhi (i quali avranno avuto la ventura di vedere) con un progrediente indugio tristianiano sul tremore di una « Notte eterna ».

In certi punti della tragedia interviene la musica,