

tuttavia, paragonando di continuo se stesso col paziente, è spesso sul punto di buttar via la frusta, e trova il modo di confessare che, deluso della vita domestica e della professione, vola di frequente in Grecia, forse per ritrovarvi, tra l'Eretteo e il mare, le perdute vestigia di un parametro umano.

Tale menzione inaspettata dell'antica Grecia fa venire in mente l'euripideo Ippolito, che fin nel nome reca la presenza oracolare del vero protagonista di questa commedia di Shaffer: ἵππος, EQUUS, CAVALLO. Ippolito, che evoca nel proprio nome l'animale fecondatore, disprezza l'amore: talché Afrodite lo punisce, facendo innamorare di lui la matrigna Fedra. I fatti, li conoscete: Ippolito resiste, Fedra si uccide, ma, in uno scritto che il marito (e padre di Ippolito) troverà sul suo cadavere, accusa il giovane d'averla violata. Cacciato di casa, Ippolito muore travolto dai suoi stessi cavalli, impauriti da un mostro che Poseidone, dio del mare, aizza contro di lui.

I cavalli accecati da Alan sono, forse, gli stessi che travolsero l'antenato Ippolito? Chissà! È certo che il giovane ama il cavallo, anzi lo venera, tanto da aver sostituito con la sua immagine quella del Cristo. Ed ecco che ora l'acceca, non ne sopporta lo sguardo. E, notarsi, del cavallo egli acceca il genere: infatti, l'atrocità colpisce *sei* cavalli, perché tanti ce n'erano in scuderia (se ce ne fossero stati altri, tutti, certamente, sarebbero stati accecati). Come Cristo per il genere umano, così quei sei cavalli, sembra si siano sacrificati per il genere equino. «Avrà una morale, il cavallo?» — si chiede all'inizio della commedia lo psichiatra, allorché si accinge ad introdurci nello spettacolo.

Vero è che, quand'anche indice di una rimozione, il cavallo ha costituito per Alan un atto di fede, ha infervorato la sua fantasia, alimentato la sua passione. Sul punto di liberare il paziente dal suo complesso, lo psichiatra ha paura quasi di condannarlo. «Il medico può distruggere una passione, *ma non può crearla*» — egli dice, ed è l'ultima sua battuta. All'inizio, recalcitrando dal suo compito di analizzare il malato, s'era chiesto: «Che differenza c'è tra normali e anormali?». Ora, è più che mai sicuro che la differenza, se c'è, risiede nella presenza o meno d'una passione e, in ultima ana-

lisi, d'un motivo che questa passione susciti e tenga viva, e che tale passione — mi par di capire — è oggi riscontrabile proprio nei cosiddetti anormali, cioè in quanti si sentono emarginati da una società che, come la presente, puntellandosi su un caparbio pragmatismo, mostra di non dar peso all'ardua problematica nascente da due o tre morti assai onerose, quali la «morte di Dio», la «morte dell'arte» e, per alcuni, persino la «morte della storia».

Mi tornano in mente — e perdonatemi se non abbia a citarveli con esattezza — due versi di Pascoli: «Dio, non negare il sale alla mia mensa, / non negare il dolore alla mia vita». Questo dolore, che anche per gli antichi Greci costituiva una garanzia del reale esercizio delle virtù umane, a me è sembrato il sottile mistero esalante dalla commedia di Shaffer, la quale, rappresentandoci con ligia consequenzialità un rituale psicanalitico, lo erode alla fine e dissacra, rivelandoci — sullo stesso piano — medico e malato accomunati teatralmente, nel medesimo ruolo di protagonisti, e cioè di vittime, intorno al nome della prima vittima sacrificale: *Equus* (che, nel traslato artistico, vuol dire qui: genere umano).

### « Terra di nessuno » di Pinter all'Eliseo di Roma

Empirismo e contrattualismo, prerogative della cultura inglese, crollano polverizzati nel teatro di Pinter. Il proverbiale empirismo valse a «giuridizzare» la politica (come in antico avevano fatto i Romani) e a fondare il liberalismo (vedi seguirsi a ruota, Hobbes e Locke, i pensatori che incalzano il teatro di Shakespeare) che, sulla figura giuridica del CONTRATTO, pose le basi della società borghese, spazzando via fedi e ideologie e, con esse, anche l'evenienza di reali rapporti di comunione tra gli uomini. Il CONTRATTO — si sa — divide, non unisce; garantisce le distanze (il leggendario rispetto reciproco) e recide, non alimenta, gli affetti.

Il tratto disgiuntivo tra persona e persona che fondino la loro coesistenza sul rispetto reciproco,

è *Terra di nessuno*. Questo, appunto, il titolo della commedia di Pinter rappresentata all'Eliseo di Roma da De Lullo (attore e regista) e Valli (solamente attore). Spesso nella commedia s'odono ripetere, con tono d'aspra ironia, le parole « esperienza », « gentilezza »... Giusto, la parola « gentilezza »: essa è il superlativo del già menzionato rispetto, cui s'accompagnano, nella commedia, divagazioni sulla *forza*, definita come l'« inalterabilità » della persona che non sia amata da nessuno, sia anzi evitata come fastidiosa. Il famoso *self-control*, vertice ambito di libertà negative, mi pare dunque da catalogarsi, insieme con la forza, tra le più integrali assenze d'amore.

Ebbene, in una scena unica, rappresentante l'interno d'una magione (molti libri, grandissimi finestroni sempre chiusi, bar in continua funzione, e una ermetica porta a scorrimento sul fondo), parlano due uomini, ai quali se ne aggiungono in seguito altri due, per la durata intera di due tempi, che potrebbero benissimo invertirsi e il secondo svolgersi al posto del primo. Una pungente eco di Beckett s'avverte, in questa indifferenza assoluta tra il « prima » e il « dopo », e si avvertirà ancora di più allorché ci domanderemo davanti a *chi* ci troviamo. Uno dei due uomini (interprete Romolo Valli) è sicuramente un letterato di grido, un uomo « arrivato », di successo. Ma l'altro (Giorgio De Lullo), chi è l'altro? Che parli come un letterato, che vesta trasandato e lacero come Dylan Thomas, non significa nulla: potrà essere un poeta, ma può anche non esserlo. Una cosa è certa: *non è un « arrivato »*. Pare che questi due uomini si conoscessero già nel passato, ma neppure questo è certo. Del resto, in una commedia che erode il contrattualismo, ciò che interessa non sono le persone nella loro identità né le motivazioni che le muovono, ma la loro convergenza, immutabile e ineluttabile, dacché la « terra di nessuno » interposta tra l'una e l'altra le rende entrambe squallidamente incolori e insignificanti.

È la convergenza, infatti, il solo metro per misurarle come dei volgarissimi numeri, di cui il più grosso assorbe il più piccolo. Ed è ovvio che l'uomo « arrivato » assorba, o tenda ad assorbire, il « non arrivato »: eccolo perciò, quest'ultimo, che

intanto trovasi nel territorio dell'uomo arrivato chiedere a costui, verso la fine, di tenerlo con sé: sarà disposto a qualunque genere di servizio, ma... In questo *ma* sta la ragione della presenza degli altri due uomini, i quali si trovano già in servizio presso il « celebre » letterato. Incomincerà, quindi, la lotta per l'occupazione, la decisione della quale non potrà che dipendere dal padrone-di-casa, il quale, infuriato dal fastidio che gli provoca quella lotta, si lascerà uscire dalle labbra la seguente frase: « Questo argomento è chiuso una volta per sempre ». Ecco allora che i due personaggi sopraggiunti s'aggrappano alla frase come al dispositivo d'una sentenza. Invano il letterato che l'ha pronunciata, s'andrà chiedendo: « Ma che significa? ». PER SEMPRE: ormai è detto: il *flatus vocis* passa in giudicato. Questo puro nominalismo, che viene ad occupare l'intero spazio del dramma, è in realtà la fine, il termine coerente di questo tragico dramma del non-dramma, ossia della non-azione, o dramma del vuoto: TERRA DI NESSUNO.

Echi, nella bellissima commedia, ce ne sono, ma trasvalutati appieno. Ho accennato all'inizio a Samuel Beckett; potrei accennare anche a Charlot di *Luci della città* e insieme al brechtiano *Puntilla e il suo servo Matti* per quell'assomigliarsi, i quattro uomini, solo nella sbornia (non fanno che bere), quantunque il bere continui a dividerli come tanti corpi vacillanti e inanimati: citerò ora l'*Enrico IV* di Pirandello, nel quale il protagonista si sa che — a causa del suo amico-nemico Belcredi che gli prese la ragazza — impazzì e, rinsavito, continuò volontariamente a fingersi pazzo. Ebbene nella commedia di Pinter, pare — s'è detto — che i due uomini principali si conoscessero e che tra di loro fossero corsi rapporti assai simili ai due personaggi pirandelliani. Ora, anche l'*Enrico IV* finisce con le parole PER SEMPRE: le pronuncia Enrico dopoché, avendo ucciso il rivale, si risiede sul finto trono della sua follia, come a dire che continuerà a restare esiliato dal mondo. Qua, invece, nella commedia di Pinter, non solo non accade nulla, ma le stesse parole (PER SEMPRE) vengono pronunciate senza sapere neppure che cosa significhino.

A tal punto, il proferitore ricomincia a bere, e gli altri certamente lo seguiranno, mentre il sipario

si va chiudendo. Continueranno a bere tutt'e quattro, a rotolarsi per terra, a rendersi scambievoli e ad assimilarsi nelle tenebre della sbornia: hanno rifiutato anche la luce del giorno, tant'è che hanno riabbassato i tendoni delle finestre e riaccesa la luce elettrica. Di costoro, l'uno vale l'altro: ma chi può saperlo? Solo la ermetica porta di fondo

ci assicura che lì c'è una proprietà inviolabile, e che esistono differenze solo in ordine alla « posizione » acquisita: chi là, chi qua, come le *files* sul tappeto della roulette. Tutto il resto, e cioè TUTTO, è nulla.

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### *Firmato: Visconti*

Non erano tutti di alta qualità, e non tutti immuni da cadute improvvise, i films di Luchino Visconti. Alcuni ci parvero un tantino ipertrofici, altri male impostati perché nati dalla lettura testarda e frettolosa di un testo che non si addiceva alla sua attenzione; ma tutti portavano il suo segno, la sua firma inconfondibile. Il cinema invecchia presto, nomi e titoli prestigiosi su cui non erano permesse critiche, oggi ci sembrano in qualche modo appiattiti, impoveriti, asfittici. Ne avremmo la prova se ci fosse concesso il gioco di ritagliarne qualche sequenza, isolata dal contesto: in molti casi rimarremmo delusi e incerti sul nome dell'autore. L'attribuzione, insomma, di un brano filmico si rivelerebbe difficile e piuttosto velleitaria (e qui sarebbe il caso di un confronto fra il cinema e la poesia, scritta o figurata; meno vulnerabili all'azione del tempo).

Ebbene, malgrado i suoi possibili errori — e magari, proprio a causa di quelli — io credo che l'opera di Visconti dichiarerebbe, anche in un frammento e a distanza d'anni, la mano del suo autore. Una mano nervosa ma pazientissima che anche sbagliando conservava il suo ritmo fino all'ultima sequenza. Penso ai suoi films più discutibili — *La terra trema*, *Notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*. Anche in pieno neorealismo, cimentandosi con *I Malavoglia* — il suo maggior rischio — egli reggeva al confronto con la realtà dei luoghi e dei tempi e alla tentazione della bravura superflua. Scrupo-

loso sino alla mania nella ricerca del particolare più significativo (da far pensare al Barthes di *Le système de la mode*) dedicava le sue doti di osservatore incontentabile al suo gusto di grande apparatore scenico, al servizio della storia.

A queste riflessioni ci porta non già un vano intento commemorativo, ma il ricordo dell'ultimo film di Visconti, estremo documento della sua attività. Non soddisfatto, credo, del suo penultimo lavoro, ancora una volta si richiamò alla letteratura e vi scelse l'autore e l'opera che più riflettevano i vizi estetizzanti di una società in disfacimento: *L'Innocente* di D'Annunzio: ed era forse, da parte sua, un ironico giudizio.

Il romanzo — chi si sobbarchi alla fatica di rileggerlo — non regge all'abilità lievemente sprezzante del regista che non dissimula di essersene servito più come di un provocatore d'immagini che come di un creatore drammatico. Il dramma vero e proprio, purtroppo, era destinato, a quanto si dice, alle mani dei collaboratori, Visconti essendo scomparso prima della fine del lavoro. Ciò nonostante, fin dalle prime battute del film, la voce di D'Annunzio scompare. La prima operazione del regista è infatti la trasformazione del protagonista, nel romanzo personaggio sbiadito, lagnoso, tediosissimo, in un cinico odioso viveur, falso superuomo e, per giunta, aristocratico, divenuto preda di una di quelle dame viperine che la società ottonevcentesca offriva al brivido delle « dame di San Vincenzo ». L'ambiente, di una fastosa autenticità, è popolato di duchesse melomani che ascoltano