

L'«AGNUS VOLONTARIO»: UNA SINGOLARE CONCEZIONE DEL TEATRO

di

Ruggero Jacobbi

Le due tensioni o passioni dello spirito di Nicola Ciarletta, la filosofia del diritto e la critica drammatica, sono compresenti nei due volumi di *Agnus volontario* (Roma, Bulzoni, 1975) e solo apparentemente si spartiscono il campo, alla prima assegnandosi il volume dal titolo *Giustizia è carità* e alla seconda l'altro *Dalla « persona » alla persona*. In verità il discorso è inestricabilmente unitario, ed è proprio dal volume filosofico che si deve partire per intendere la particolarissima angolazione dell'ormai lunga « missione teatrale » di Ciarletta: un modo di accostarsi all'attualità (e alla tradizione) della drammaturgia, che non somiglia a nessun altro.

Ciarletta si rifà ad una sorta di ontologia del diritto, che supera deliberatamente le determinazioni positivistiche: Pontes de Miranda (il diritto come energia), Gumplovicz (il diritto come dominio del più forte sul più debole, ma poi anche come strumento di lotta delle classi subalterne) e la riduzione del diritto a fenomeno psichico in Wundt, Spencer, Ribot, Taine, o in particolare Petrazycki (il diritto come emozione, passiva e attiva) e Isay (il diritto come decisione, *Entscheidung*). Dove d'altra parte interviene la visione idealistica, anche se non sempre nel senso che alla parola diamo noi italiani. Si pensi a Fritz Schreier (gli oggetti giuridici sono irreali) e alle due teorie dei valori: quella *formale* di Rickert (dove discendono Lask, Radbruch, M. E. Mayer) e quella *materiale*. Infatti in Lask il diritto è incarnazione del valore assoluto nel contingente, in Radbruch è una realtà riferita al valore, in Mayer è una norma culturale sancita dallo Stato; mentre la teoria materiale del valore procede da Max Scheler per diventare specificamente giuridica in Schapp. E qui Ciarletta riprende le formulazioni italiane moderne, cioè — contro il formalismo giuridico di Kelsen o l'idealismo estremo di Schreier — la duplice versione fornita da Croce e Gentile, nonché il tentativo di superamento operato da Battaglia. Per questa via il razionalismo

giuridico è destinato ad essere travolto da una considerazione storica; ma in Ciarletta è pur sempre attiva una vocazione metafisica, donde la sua parentela — semmai — con la concezione giuridica di Nicolai Hartmann, non senza recuperi di cattolicesimo nazionale, sia giobertiano che rosminiano.

Ma, tutto ciò, che cosa ha a che vedere col teatro? Ebbene, si può cominciare col dire che — nell'antropologia originaria del fenomeno drammatico — Ciarletta ha scelto per istinto, non tanto o non soltanto il teatro come *altare*, quanto il teatro come *tribunale*. Vediamo. Per Ciarletta la giustizia non è legge, ma carità. Vi è per lui una sorta di concezione agiologica della filosofia del diritto. Il valore è più finale, tendenziale, che costitutivo. Il discorso delle arti secondo Ciarletta è ellittico, è un discorso che dal *mysterium* procede verso il *sacramentum* attraverso il *signum*. Donde l'importanza della ricognizione storica. Il primo volume dell'opera mette in questione — cioè, mette in crisi — l'idea di giustizia naturale. Il *tragos* diventa *agnus*, il capro espiatorio si offre al sacrificio volontario, è testimone della volontà divina in quanto è testimone della propria scelta. Il cristianesimo stesso di Ciarletta gronda storicità, e si avventura nella sfera dell'utopia (nel senso di Marcuse, esplicitamente invocato).

Così egli si pone a investigare il rapporto natura-società negli antichi Greci: la *polis* che intende la natura come forza negativa. E lo Stato romano è ancora più probabilista: è, insomma, meno teologico e più solidamente politico. Ma il cristianesimo realizza quella unità dei contrari per cui la natura, essendo creazione divina, cessa di essere nemica dell'uomo. Questi è il solo decifratore della natura secondo ragione, cioè usa la propria ragione a snidare l'organica unità di cui egli stesso fa parte. Ma siffatto trascendentalismo induce il diritto a privilegiare l'Istituzione, come specchio della volontà divina, contro l'emergenza del singolo: e ciò sconvolge la stessa concezione cristiana, finché il pensiero laico moderno (che per Ciarletta è sostanzialmente cristiano) non rimette in primo piano la naturalità o naturalezza del suo essere e del suo agire. Il luogo fondamentale di questo conflitto diventa la società e, in seno alla società, il lavoro: la cui parabola teorica Ciarletta segue da Agostino a Marx, dove avviene il rovesciamento della teoria medesima in prassi. La democrazia liberale sembra erigersi a difesa dell'individuo, ma di un individuo nettamente insocievole: essa instaura l'etica del conformismo, un'etica da proprietari, e ad essa tende a contrapporsi un'etica della violenza, quale unico scampo degli espropriati e dei necessitati. È qui che interviene di nuovo la mediazione cristiana, intesa quale azione umanistica e non paternalistica, nella quale la carità prende la sua figura di dato risolutivo del problema.

Non a caso Ciarletta ricorda eventi drammaturgici come *Luci d'inverno* di Bergman, *Tutti quelli che cadono* di Beckett, *Ritratto d'ignoto* di Fabbri. La lotta contro la disarmonia; la « *Pacem in terris* », con la sua distinzione tra l'errore e l'errante; il confronto fra « confessione » cristiana e « autocritica » marxista. E rispunta Rousseau, il cui pensiero Ciarletta interpreta come una filosofia della prassi. E avviene il suo incontro con Bobbio (del *Da*

Hobbes a Marx): la libertà come fine e non come mezzo, una libertà che coincide radicalmente con l'eguaglianza. Ciarletta diffida delle correnti sociologiche, che spogliano il diritto della sua assolutezza. Il discorso sui rapporti fra diritto e morale diventa discorso politico: *politico in quanto etico*, non ammettendo Ciarletta un'idea ristretta e interessata dell'etica individuale di cui ravvisa le origini in Kant. L'etica nasce quando nasce una « relazione », quando nell'esistenziale appare il fondamento della coesistenza. La civiltà borghese soggettivizzò il diritto naturale, ma per far ciò dovette scindere la libertà materiale e immediata del singolo dalla libertà finale e globale dell'uomo, cioè dalla società. L'attore sorge a questo punto, l'attore in quanto *ypokritès*, personaggio che si maschera, cioè passa da se stesso ad espressione dell'altro, a figurazione di tutti, e — in certo senso — del Tutto. L'arte assume il dato della maschera nel suo nuovo senso di « persona », e questo passaggio è strettamente legato (anzi, è analogo) a quello dal Tragos all'Agnus, dalla vittima di una volontà cieca all'esponente volontario della propria coscienza.

Esponente, cioè: colui che si espone, ma allo stesso tempo espone — rende evidente e manifesta — la volontà del collettivo. La tragedia greca è per Ciarletta, essenzialmente, tragedia del caso: per lui, come per Steiner, l'esempio capitale è sempre l'*Edipo re*. E, dunque, solo con il cristianesimo avviene il trapasso da caso impersonale a destino umano. Non sarebbe difficile obiettarli la funzione morale e storica di Euripide, il quale non poté operare la sua « rivoluzione » partendo dal nulla; ma veniamo all'oggi, e leggiamo a pagina 154 del primo volume: « L'arte (...) che rappresenta quanto di più umano c'è nell'uomo, proprio in un tempo che tenta d'insidiarla con assurde dicotomie della cultura, si leva come la più sensibile istanza morale (tanto sensibile e scottante che Marcuse la definisce addirittura un'istanza biologica). Essa non può quindi che battersi contro l'ingiustizia. Ma perché la sua resistenza all'ingiustizia sia davvero tale, è necessario conoscere le cause precise dell'ingiustizia e battersi con ogni mezzo per stroncarle. Ed ecco allora l'arte imporsi come principio d'intelligenza della realtà. Intelligenza attiva, che non potrà non evocare il senso della giustizia, per la quale infine essa si batte ». E qui siamo tutti d'accordo: non solo, ma comprendiamo il legame tra la sua idea giuridica e quella estetica: tutto in Ciarletta discende dal suo « anticontrattualismo ».

Si veda dunque lo scritto *Diritto e teatro* che apre il secondo e più vasto volume, composto essenzialmente di cronache drammatiche. Il teatro è il vero tribunale, in quanto non è chiamato a interpretare il testo della legge ma il « testo » stesso dell'uomo. Con particolare finezza Ciarletta affronta il tremendo problema della traducibilità dell'opera drammatica: non c'è preminenza del testo scritto, c'è una *interpretazione dell'interpretazione* che va al di là della lettera e mira alla sostanza umana. Gli antichi, ad esempio, vanno messi in scena badando al tipo di rapporto fra autore e spettatore, che è un rapporto non solitario — come nella lettura — ma pubblico, ecumenico. Perciò si fa necessario un mediatore: il regista in quanto critico, cui Ciarletta applica il concetto di traduzione. Vi è pertanto un'alterazione della punteggiatura, cioè una « intonazione »: funzione precipua dell'attore, che è « porta-

tore d'azione attraverso la parola». L'uomo di teatro, tuttavia, non è un filologo, perché mira a un Logos più concreto e più alto. «La rappresentazione costituisce l'attualità del testo». E Ciarletta fa il precisissimo esempio di Brecht come traduttore, e legge il concetto di estraniamento nel senso di Della Volpe.

C'è una teatralità della lettura, come c'è una socialità dello spettacolo: ma c'è anche l'aspetto figurativo, il rapporto mobile del teatro con la pittura, così visibile nell'Open Theatre e prima ancora nel Living: dove Ciarletta vede addirittura che «l'attore nasce dallo spettatore» (l'*Antigone* del Living). La sua infinita meditazione sul rapporto diritto-polis nell'antica Grecia lo induce a contestare la «morte della tragedia» decretata da Steiner, e a sottolineare la corposità dell'attore, ma come richiamo all'unità indivisibile di anima e corpo. «Il vero cristianesimo e il vero marxismo sono destinati a ricongiungersi», è (non da oggi) il suo approdo. E in questa chiave egli legge gli spettacoli dei nostri anni. Nell'*Edipo* di Orazio Costa come nel *Dio Kurt* di Moravia, vede il passaggio dalla tragedia del caso alla tragedia della libertà. In Molière, e poi in Beaumarchais, in Shaw e nel Brecht di *Puntilla* rintraccia i modi della dialettica servo-padrone; in Shakespeare la drammaturgia della storia (stupende sono le analisi di *Tito Andronico*, *Misura per misura*, *Coriolano* e le notazioni su Verdi e *Macbeth*). Sotto il segno di «Maschera e finzione» è posta l'avanguardia linguistica: lo stravolgimento del «parlar comune» in Ionesco, la parabola che va da Vitrac a Gombrowicz. Ma l'avanguardia è anche dello spettacolo: l'*Orestide* messa in scena da Calenda invade addirittura il dominio filosofico prediletto del critico, mentre «ambiguità e assurdo» vivono le loro tensioni tanto nel *Candelaio* di Ronconi quanto nel *Balcone* di Genet o nel *Malinteso* di Camus: nella pagina di Pinter come, perfino, nella *Salomé* di Enriquez. Tuttavia sono sempre i drammaturghi, i poeti, a dare il tono: ecco l'idea di «lontananza» in Céchov, quella di «ripetizione e silenzio» in Beckett. E la fondamentale tematica religiosa affronta con una sorta di pathos critico specialissimo il «teatro dell'abiura e del rifiuto» (*Santa Giovanna*, l'eliotiano *Assassinio nella cattedrale*, la brechtiana *Vita di Galileo*, il *Lutero* di Osborne e il *Celestino* di Silone). Non si finirebbe mai di citare: Ibsen, Strindberg, l'Alfieri comico sono materia di letture spesso nuovissime; la lotta di Brecht contro il nazismo si analizza in due versanti, quello dell'*Ui* e quello dello *Schwejk*; il rapporto fra «mimo e personaggio» fa risalire Ciarletta dal Living ai *Sei personaggi* e di qui a tutto Pirandello, autore di cui da un quarantennio viene occupandosi con una sorta di progressivo aggiramento.

La sua conclusione è nitidamente anti-illuminista: mira alla piena ricostituzione dell'unità dell'uomo nella storia, e ciò può essere inteso anche al di là dei termini proposti da Ciarletta, anche in prospettive molto lontane dalle sue. Purché si tenga fermo ciò che è detto a pagina 101 di questo secondo, affascinante volume: «Il teatro è un po' come la storia di fronte al problema della giustizia: lo erode e lo ricompono di continuo; lo ricompono, erodendolo. Teatro, matrice sempre della cultura, e matrice, oggi in particolare, di un agognato dialogo tra gli uomini di tutte le idee, di tutti i continenti e di tutti i tempi».