

non è steso sulla forma o interno alla forma, ma è la forma stessa. Tiziano inventa proprio un al di là cromatico, non esaurito e non spiegato allora soltanto da questo, ma raggiunto anche perché il colore, in lui, si pone come un mistero: non ha niente a che fare né con la natura, né con il reale,

ma è un'entità che splende in sé, come un bruciar d'amore senza consumarsi, e un bruciar di dolore senza spegnersi; cui è data la vita.

Longhi chiama Tiziano «ape cromatica», come colui che produceva miele colorato.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Mimetismo spettacolare: «Amore mi diede il benvenuto» di Reim

Avviene oggi, in piena società di massa e nel trionfo della tecnologia (ma bisogna dire d'una tecnologia che, forse, non ha trovato ancora la sua strada), che le trovate e le intuizioni, nel campo della produzione artistica, massime spettacolare, non tardino a canonizzarsi, diffondendosi mimeticamente. Ecco, ad esempio, la felice trovata buñueliana della mensa simboleggiante la borghesia, eccola passare di mano in mano tra i registi e confermarsi come un'idea-tipo, diventare appunto un canone. La raccoglie Ferreri, cambiandone appena la capacità alimentare, ché, mentre nella mensa buñueliana si digiuna, in questa di Ferreri si scoppia dal troppo mangiare. La raccoglie ultimamente Riccardo Reim, autore e regista di *Amore mi diede il benvenuto* andato in scena al Teatro Comunale dell'Aquila, e ne fa il centro del suo spazio scenico, ove tre uomini e due donne non mangiano (come nella mensa di Buñuel), ma, in compenso, si esibiscono in oscenità varie (anche queste — le oscenità — diffuse in un baleno sui nostri palcoscenici, alla stregua dei prodotti industriali).

La mensa è qui, nello spettacolo di Reim, collocata frontalmente, come in molti celebri Cenacoli della pittura: quello — ad esempio — di Andrea del Castagno, che si ammira a Firenze. Una mensa rettangolare, con la sua tovaglia bianchissima, dietro alla quale, nella guisa degli apostoli del citato Cenacolo, sono disposti le due donne e uno degli uomini (il più importante, al centro, fra le donne)

di prospetto agli spettatori, e i rimanenti due uomini ai lati stretti della tavola, non del tutto profilati ma girati lievemente verso il pubblico. Un cenacolo perfetto, insomma, che non tarderà alla fine, caduta la tovaglia bianca, a mutarsi nel tavolo-balcone dei congressi di partito, con la sua coperta di seta rossa e gli emblemi del partito in causa: nel nostro caso, del partito nazista.

Altra diffusione mimetica a carattere industriale questa dell'ambientazione nazistica, dopo il successo del *Portiere di notte* (tra le varie esibizioni, infatti, le due donne del nostro congresso non esiteranno a spogliarsi nude calcando il berretto delle SS in testa).

Ma descriviamo le persone di questo spettacolo. Le due donne, d'estrazione postribolare e divenerate funzinarie di partito. Dei tre uomini, il primo — tedesco — è funzionario nazista; il secondo — italiano — funzionario fascista; il terzo, senza né patria né qualifica, né divisa (veste abiti borghesi), non si sa esattamente chi è, e forse non si deve saperlo, poiché nello smisurato secolo delle dittature, egli — che infine è la vittima, il «capro espiatorio» — è anonimo e talmente generico che ha perduto la parola e ogni segno di vitalità, e io gli avrei fatto perdere anche la fisionomia calcandogli sul capo una maschera senza espressione.

Questa mensa è, insomma, la mensa del POTERE, dove non si mangiano cibi, ma si è mangiati dall'eros. Dato l'impianto registico, che ambienta lo spettacolo nella Germania di Hitler, le ragioni del digiuno sono da imputarsi al disvio del denaro,

dagli alimenti sugli armamenti; ma anche in una ambientazione diversa, e più vicina a noi, tali ragioni, imputabili alle secche economiche d'una società non troppo lontana dalle direttrici mentali che determinarono quella Germania (intendo riferirmi alla società borghese tout-court, le cui radici sono del pari illuministiche che romantiche) potrebbero ugualmente sussistere. Anzi, a mio avviso, lo slittamento d'ambiente da una dittatura ormai deceduta su una dittatura anche più antica e determinante, benché meno visibile con gli occhi, quale potrebbe definirsi quella del CONTRATTUALISMO borghese (figura giuridica, questa del CONTRATTO, con cui fissa la sua origine ideologica la borghesia, e che, sostituendosi a tutti gli ideali, genererà la RAPPRESENTANZA degli individui e la MERCIFICAZIONE delle loro azioni), uno slittamento del genere, dicevo, sarebbe stato senz'altro preferibile. Ne sarebbe risultato assai meglio — credo — il mordente scenico del digiuno, della mensa dissacratoria, nonché dell'EROS come conseguenza del digiuno.

Che, del resto, l'eros sia in questo spettacolo la conseguenza del digiuno (che a sua volta è conseguenza del potere, insediandosi ovviamente — in un rinnovato *bellum omnium contra omnes* — nel più forte), è dimostrato dal fatto che alla fine, dopo essersi esaltato fino all'estenuazione, esso spinge i due gerarchi e le due donne ad avventarsi contro quel quinto personaggio anonimo e inerme, a spogliarlo, farlo a pezzi e cucinarlo.

Lo spettacolo, in cui si parla pochissimo, ma si gesticola all'opposto moltissimo, e nel cui corso non succede niente altro che un po' di esibizionismo erotico, si chiude con questo atto cannibalico, del quale c'è da dire che anch'esso, come tutto il resto, è tolto (vedi ad esempio Arrabal o Goddard) già bell'e confezionato, dal mimetismo dell'attuale industria dell'arte dello spettacolo.

« EQUUS »

di Shaffer all'Eliseo di Roma

All'Eliseo di Roma, *Equus* dell'inglese Shaffer, nella messinscena dello Stabile di Genova, con la regia di Marco Sciaccaluga, che è anche traduttore

del testo. Primi attori: Eros Pagni, nella parte di uno psichiatra, e Giovanni Crippa nella parte correlativa del paziente. Ma sono poi in rapporto convergente, questi due uomini, o sono tra di loro paralleli e addirittura reversibili? E non solo nella vicenda che rappresentano, ma proprio nel rapporto tecnico-professionale che vivono sulla scena? Stanno, insomma, tra di loro a confronto, come protagonista e antagonista (o, che è lo stesso, vittima e giudice), o sono tutt'e due protagonisti, tutt'e due vittime?

La scena è uno spazio rettangolare recinto da cancelli, a ridosso dei quali sono delle panche: di là dal cancello di fondo, scende una gradinata di posti a sedere, con della gente seduta, forse spettatori paganti, che guardano dall'alto in giù. Si ha insomma l'impressione di un'aula universitaria di vecchio stampo, poniamo un'aula d'anatomia; oppure, d'un maneggio d'equitazione. Questa impressione è più adeguata, almeno in ordine al titolo (*Equus*), sebbene lo sia abbastanza anche l'altra — in ordine alla vicenda — dacché si tratta d'una successione di sedute di psicanalisi atte ad appurare perché mai il giovane paziente, che si chiama Alan ed è stalliere in una scuderia, abbia accecato sei cavalli.

Si verrà a sapere, via via, che da ragazzo Alan aveva sostituito nella sua stanza l'immagine di Cristo con quella d'un cavallo; che, sempre da ragazzo, un cavaliere, sulla spiaggia, passò e lo prese con sé in sella, ma il padre, adirato, lo fece scendere da cavallo; che, in seguito, si fece assumere in una scuderia, donde è probabile che di notte uscisse col più bello dei cavalli; e che, infine, la figlia del padrone, una ragazza di nome Jill (attrice Rolanda Benac), rifugiatisi con lui nella stalla, si sia spogliata costringendolo a denudarsi, ma che lui, ossessionato dagli occhi dei cavalli circostanti, sia stato incapace di prenderla, e allora, alzatosi di scatto, sia corso ad accecare uno per uno i sei animali che lo guardavano dall'alto della loro cattedratica statura.

Attori con una testa equina, i cavalli entreranno a volta a volta in scena, come in un circo equestre chiamati dalla frusta del domatore. Il domatore, non serve dirlo, sarebbe qui lo psichiatra, il quale