

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

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,