

Arnaldo Picchi

LA REGIA E L'ATTORE-PERSONAGGIO COME TECNICA DI SCENA

Nota introduttiva di Silvia Mei *In occasione del III Convegno Internazionale di Iconografia del teatro (Firenze, Poggio a Cajano, 22 luglio 2000) Arnaldo Picchi propose una prima redazione della comunicazione di seguito riportata. Dal testo primigenio, "un po' prolisso per l'occasione del Convegno" – come chiosa in calce alla bozza – sviluppa "con piccoli aggiustamenti" – riconsiderazioni linguistiche, tagli e inserti – un articolo per il nuovo numero (n. 18/dicembre 2000) di "Quindi. Per l'invenzione del tempo", rivista anomala e semi-clandestina di cui era fondatore, animatore e responsabile scientifico.*

Col suo solito incisivo procedere per appunti e punti-paragrafi, secondo uno sviluppo anti-lineare, quasi ipertestuale, fieramente registico, Picchi affronta il problema dell'attore-personaggio partendo da una ricognizione del "carattere" nel senso teofrastico del termine, cioè azioni-comportamenti, "epiteti fondamentali" che trapassano nell'iconologia classica (da Ripa a Pastrucci) in qualità di soggetti rivestiti di specifici attributi iconografici. E il filtro con cui si attua il trapasso è quello della polarità vizio/virtù, opposizione manicheista su cui plasmare la "molteplicità di volti" dello stesso attore-personaggio e da cui si dipanano i rivoli della sua personale ermeneutica circolare applicata al teatro.

L'articolo possiamo oggi considerarlo un'epitome del suo intendere e procedere critico – da regista come da iconografo – che opera per scoperte, raccolte, sinossi, interpretazioni da trasferire in scena a partire da "intuizioni sintetiche" (E. Panofsky). Ma questa operazione di consapevole transfert – o forse inconsapevole e imponderabilmente poetico, per parafrasare Calvino – viene canalizzata attraverso convergenti tecniche di scena "contro problemi da risolvere", che fanno capolino a partire dal titolo, e che ricorrono nei suoi scritti, seminari e lezioni successivi, fino alla prematura scomparsa nell'ottobre del 2006.

Il testo, nello specifico, trasuda un'idea di iconografia come regesto di azioni, predicazioni di soggetti, compattazione di significati e memorie; "strumento particolarmente duttile" per la scena, quindi tecnica che rimanda alla visività (nei materiali provenienti dalle Belle Arti) in dialettica dinamica con quella del testo (nei materiali tratti dalla letteratura) e dell'attore (che prende le mosse dalla prossemica). Accanto a queste tre tecniche "classiche" – considerate nella loro abilitazione artigianale vs il falsante (per lui) atto artistico puro – Picchi ne legittimò una quarta, la musica: "la techné-pavimento, il basamento su cui costruire il modello [...] perché è l'inverso della caoticità. Una sorta di ancoraggio", come recita una lezione dottorale del 2005 e che ritroviamo in nuce negli ancora inediti Canovacci per le lezioni del penultimo corso. Preparazione di un gruppo a un'esposizione teatrale (2006).

Ma se Foucault in L'ordre du discours (1971) osserva che "Una disciplina vien definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti", Picchi, parlando di iconografia, la propone contemporaneamente come "disciplina storica trasversale" e come strumento o tecnica – nel suo calco da techné, ovvero "l'abilità in un mestiere" – finalizzata alla messinscena. Evidente ridondanza quest'ultima che vede l'espressione tautologica di un medesimo soggetto nel suo predicato. Ma sempre prendendo le mosse da Foucault e dalla sua nomenclatura, con le dovute distanze dai relativi orizzonti semantici, possiamo sciogliere il sillogismo ammettendo l'iconografia come dispositivo, oikonomia teologica, "pura attività di governo senza alcun fondamento nell'essere" (G. Agamben, Che cos'è un dispositivo, 2006) implicante un processo di soggettivazione, cioè di produzione del suo soggetto.

Nel caso dell'iconografia teatrale, quale il suo soggetto? Si potrebbe tentare una risposta con un monumento figurativo. Ad esempio la Cena di Emmaus (1630) di Rembrandt, modello paradigmatico per Picchi di un processo di compressione di tempo e significati, di cui scrive (sempre nella lezione dottorale cui si faceva cenno sopra): "questa che Rembrandt [...] racconta è una storia laica di presenze-non presenze, una storia in cui si percepisce l'orrore del numinoso, il momento in cui il sangue si ghiaccia. Una storia in cui si vede l'invisibile. È il problema principe sia della pittura che della regia teatrale". La teofania rappresentata da Rembrandt – come quella che Caravaggio, al di là del preciso episodio evangelico, insegue in tutta la sua produzione a partire da La vocazione di San Matteo – non è che una trasfigurazione nella sua fenomenologia di repentino trapasso dall'ombra alla luce, mistero che svela l'invisibile rivestendolo di una forma altra. È la trasfigurazione appunto che opera il teatro nella manipolazione incantatoria di corpi e oggetti, parole e accessori, spettacolarizzata nell'arte come sulla scena in quanto "protodispositivo dell'immaginario, [...] chiave d'accesso alla navigazione, [...] conoscenza che abilita" (L. Valeriani, Dentro la Trasfigurazione, 1999). Come dire che l'iconografia teatrale è metadisciplina delle arti sceniche, produttrice, nella sua strumentalità finalistica, sia alla storia sia alla scena, di soggetti da governare e controllare per orientare l'azione di ricerca e pratica artistica. Soggetti trasfigurati ma invisibili, insepolti ma dispersi, ricorrenti ma metamorfici.

Questione di oikonomia. Ergo.

La produzione di teatro si manifesta come lavoro collettivo; lavoro coordinato, procedura allografica, messa in comune di tecniche: il testo drammatico è la tecnica di scena che prende i suoi materiali dalla letteratura; la visività in scena quella che impiega i materiali delle arti; il lavoro dell'attore la tecnica che prende i propri dalla prossemica. Tecniche contro problemi da risolvere. Uno dei compiti della regia è quello di dosare e rendere funzionale la convergenza di queste tecniche. Come regista scelgo di parlare del lavoro da compiere insieme all'attore in quanto in una simile situazione è senza dubbio la sua la figura centrale; e governarlo-assecondarlo il compito più impegnativo. Ma non è seconda accanto a ciò la necessità di valutare l'estensione e il peso dei richiami che vengono posti in atto con *la presenza* in scena del testo e dell'attore; e cioè con il ritmo, la visività, le colonne sonore ecc. Concordo con chi sostiene che è in questi richiami – significati portati e suggeriti – che si misura la forza della rappresentazione¹, dato che è la memoria depositata nel pubblico che rende significativa l'intera situazione e dà efficacia a ciò che sta accadendo. Ciò che dunque va riconosciuta e orientata è l'energia trattenuta in questa memoria.

In una tale prospettiva l'iconografia teatrale, come disciplina storica trasversale, è uno strumento particolarmente duttile. Se in special modo adatto per esplicitare le informazioni depositate in un documento, non lo è meno per comprendere le convinzioni, gli scopi, l'energia, soprattutto, che agivano nel fatto documentato. Gli scopi, le strategie. E queste, allora come adesso, sono di ogni tipo e si definiscono in base ai compiti da risolvere. Memoria e tecniche che vanno a saldarsi. Per cui non si può vedere che intreccio strettissimo tra

¹ M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990 (cfr. in part. il cap. 1 "Lo statuto del personaggio nella tragedia classica", pp. 45-53).

testi e immagini; ciò che porta a intendere per iconografia teatrale non solo una specifica procedura di identificazione e catalogazione di immagini di un teatro trascorso, ma ancora prima uno strumento per osservare la forza propositiva che sta nella produzione combinatoria di testi e immagini; un mezzo eccellente per valutare la combinazione delle tecniche che allora fu operata con quale saggezza; e nell'adesso: la portata (oltre che il significato letterale) dei gesti compiuti dall'attore in rapporto alla memoria con cui il pubblico segue la vicenda, o meglio l'argomentazione esposta in scena. Convenendo sulla natura sostanzialmente argomentativa dell'evento scenico, di questo sono tenuto ad apprezzare oltre che le componenti spettacolari, stilistiche, narrative ecc., anche i valori etici (o ideologici, se si preferisce) che la reggono. Data quindi la natura etica del personaggio e il valore magico del gesto dell'attore, il complesso attore-personaggio è allora da valutare come una combinatoria di desiderio e di gesti funzionali. In ogni caso l'attore è il protagonista dell'istante della commozione in scena, qualunque sia il modo, qualunque sia la regola di stilizzazione usata per raggiungere quello scopo. Perché l'istante della commozione – potrei dire *l'istante in cui si manifesta la poesia dentro la necessità* – è quello della vitalità che si apre al mito e che perviene a riconoscere il valore costantemente eccedente dell'esistenza umana. Ed è a partire da questo assunto che posso interessarmi della regia teatrale: del suo legare assieme il valore manifestato dal personaggio con il lavoro del e con l'attore che tutto questo deve risolvere nell'adesso e del *dover essere* di tutto questo.

1. Avvicinandomi dunque al problema dell'attore-personaggio, innanzitutto con l'idea di delimitarlo, comincio prendendo un appunto dalla seconda lettera di Paolo a Timoteo (2 Tm, 3, 2-5) dove si fa una sorta di inventario dei difetti degli uomini. Dice l'apostolo:

Gli uomini infatti saranno egoisti, avidi di denaro, millantatori, orgogliosi, bestemmiatori, ribelli, calunniatori, incontinenti, spietati, nemici del bene, traditori, sfrontati, gonfi, amanti del piacere più che amanti di Dio, aventi apparenze di pietà, ma privi di quanto ne forma l'essenza.

Su questa autorevole base, l'elenco dei vizi capitali comprende superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria. In antico vi si aggiungevano la vanagloria e anche la tristezza, nel senso di malinconia. Ma l'immagine, la visione di Gregorio Magno, in cui questa lista ha una delle prime sistemazioni, è più drammatica. Data la regina Superbia e i suoi luogotenenti, i sette vizi, segue l'esercito, l'orda degli spiriti maligni, ciascuno con la sua faccia demoniaca e il suo compito particolare. All'Invidia seguono odio, insinuazione, maldicenza, gioia per il male del prossimo. Tradimento, frode, inganno, spergiuro, inquietudine, violenze e durezza di cuore sono il seguito dell'Avarizia. Il vizio si specializza a seconda delle circostanze. San Paolo invece nello stendere il suo elenco, pensa ad azioni, pensa ai comportamenti quotidiani in cui i difetti si manifestano. È pertanto legittimo confrontare il suo con quello formato dai 30 *Caratteri* di Teofrasto (del resto è una connessione vecchia di secoli). E questi

vanno (inutile ripeterli) dall'ironico all'adulatore, all'illiberale, allo stordito al vigliacco; e via di questo passo².

In pratica Teofrasto descrive – e quasi con benevola ironia, si direbbe – comportamenti eccessivi, e quindi censurabili, nei rapporti sociali. Meglio detto: tra cittadini. Così nei suoi esempi non compaiono né le donne né i servi, che allora cittadini non erano. Comportamenti ridicoli, comunque; niente di grave; semplicemente indecorosi. Così che i Caratteri, pur avendo al loro fondo l'*Etica Nicomachea*, risultano propriamente quelli della commedia; non presentano la drammatizzazione assoluta, voglio dire *tragica* propria dei vizi. Perché ciò accada è necessario che i caratteri vengano trasformati in passioni, radicalizzati in manie ossessive, che siano bruciati nel fuoco del destino, della necessità.

Per connettere i vizi a episodi materiali sembra pertanto inevitabile prendere in considerazione le passioni invasive, quei moti dell'anima che vengono prima della volontà e della ragione, e cioè della virtù. Sono queste che riportano indietro l'episodica al personaggio, nella sfera delle sue possibilità. Le Brun distingueva, rifacendosi all'autorità degli antichi filosofi, le passioni semplici, collocate nell'appetito *concupiscibile*, da quelle più violente e composte, collocate nell'appetito *irascibile*. Ecco la sua distinzione:

Essi [i filosofi antichi] vogliono, infatti, che l'amore, l'odio, il desiderio, la gioia e la tristezza siano inclusi nel primo e che il timore, l'ardimento, la speranza, la disperazione, la collera, la paura si trovino nel secondo³.

Sembra che tutto sia nella violenza e brevità della passione o viceversa nel suo protrarsi nel tempo. Bisogna comunque tenere fermo che i vizi/virtù di elaborazione ecclesiastica sono a monte delle passioni, costituendone, in ogni modo, l'origine. Le passioni peraltro sono in grado di specializzare i comportamenti dei personaggi senza essere propriamente dei moventi (questi compaiono solo per giudicare l'azione: quando un personaggio, impastato di vizio/virtù, è immesso in uno scenario e vi trova la sua passione e il suo carattere, e una ragione per sé).

Le passioni semplici, che si conservano nel tempo come atteggiamento abituale (e la loro controparte, gli atteggiamenti riflessivi e ordinati), che ci traggono via dal campo dei vizi/virtù a quello dei caratteri teofrastici, sono visualizzate nelle raccolte iconologiche delle personificazioni. La lista dei vizi/virtù – coppie in opposizione – può essere dettagliata indefinitamente per mezzo delle passioni e dei caratteri. Vi troviamo di tutto: amore ardito e amore tardo, amore timido, volubile, della gloria, della pace, della patria, della virtù, del prossimo, del buon umore, di sé, verso Dio, geloso, impudico, nascosto. Eppoi

² Teofrasto, *Caratteri*, Milano, Mondadori, 1989.

³ C. Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, Milano, Cortina, 1992, p. 16.

civetteria, cupidigia, disinganno, dissimulazione, sfrenatezza eccetera, continuando, in ordine alfabetico, fino a vanità, venalità, vendetta, viltà (anche militare), volgarità, voracità. Ma anche amicizia, equità, magnanimità, gioia ecc.

Nel *Dizionario sinottico* della Cecchini⁴, ottenuto confrontando le compilazioni classiche, da Ripa a Pistrucchi, si evidenzia una procedura caratteristica. Si apre con una lista di vizi/virtù, attitudini, ruoli-funzioni ecc., e solo dopo ciascuno di questi soggetti passa in figura e viene specificato con un corredo di attributi iconografici. Le figure così individuate sono quelle che potevano essere combinate in scene dai pittori sia sulla base dei programmi della committenza che sulla base di usi consuetudinari. Ma se mi riferisco ad attori, grazie alle sistemizzazioni non meno compilative della fisionomica è possibile non solo tracciare le maschere tradizionali dei personaggi ritenuti posseduti da quei vizi/caratteri, ma addirittura ricavare il loro modo di usare il corpo, camminare, ridere, piangere ecc. I vizi hanno manifestazioni fisiche, si tradiscono:

Tutti quelli che sono interamente gonfi di pensieri superbi presentano questi tratti: tono della voce elevato, silenzio amaro, ilarità dissoluta, ira accompagnata da tristezza, decoro esteriore ma comportamenti riprovevoli, incedere eretto, risposte rancorose⁵.

Esistono anche indicazioni che possono suggerire all'attore il ritegno, la finezza in scena, quasi in una premonizione dei precetti butoh: arrivare sempre più lontano muovendosi sempre di meno.

L'invidia agisce sul corpo dell'invidioso per sottrazione: le membra sono prive di calore, la gestualità è trattenuta. L'invidia traspare ma non si risolve nell'esteriorità, resta un dolore interiore che si intravede attraverso segni che ne rivelano la presenza ma che non ne costituiscono uno sfogo⁶.

(p. es. faccia pallida, labbra tremanti, denti che stridono, occhi bassi e pieni di lacrime ecc. Segni tutti deboli).

In ogni caso la procedura è quella di connettere un personaggio con un vizio o con un carattere. I vizi (sempre originari, irrelati, o nativi) vanno a costituire *gli epiteti fondamentali*; i caratteri di tipo teofrastico, invece, in quanto consentono di allacciare tra loro i personaggi, e quindi di produrre episodica, possono essere considerati più propriamente *di servizio*. Dato quindi un campo com'è p. es. quello dell'avarizia, possiamo includervi una certa quantità di personaggi che corrispondono a questa epiteto fondamentale essendo poi tra loro diversificati dalle connotazioni servili, cioè dalle manifestazioni occasionali di caratteri accessori (p. es. la maldicenza – e quindi l'avarico maldicente di-

⁴ N. Cecchini, *Dizionario Sinottico di Iconologia*, Bologna, Patron, 1976.

⁵ Gregorio, *Moralia*, cit. in C. Casagrande-S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 21.

⁶ *Ivi*, p. 39.

verso dall'avarò poniamo bigotto)⁷. Da ciò la possibilità di una classificazione a rete, ancorata a un limitato numero di epiteti fondamentali, dinamizzata in tutte le direzioni e in tutte le circostanze possibili dalle passioni e dai caratteri che si dimostrano nell'azione (nell'episodica), e percorribile da un capo all'altro come la tavola degli elementi di Mendeleiev.

2. Non è detto – anzi – che a *un* personaggio debba corrispondere un solo epiteto. Se così fosse lo vedremmo manifestarsi sprovvisto di tensione dialettica; ci apparirebbe, appunto, come una personificazione. D'altra parte considerare personaggi triplici, quadruplici ecc. non ha senso; tanto varrebbe arrivare allo psicologismo, e sminuzzare un personaggio nella sua episodica. Per assicurarsi della scalarità del procedimento è invece sufficiente osservare le variazioni prodotte sull'epiteto fondamentale (che identifica il personaggio) dall'aggiunta di un epiteto servile alla volta. Possiamo allora fare l'ipotesi che per ogni personaggio/protagonista gli epiteti possano al massimo essere due, purché accoppiati secondo la legge dei contrari (o dei reciproci) di Bachelard⁸. È quanto basta per dar vita a una cellula dinamica in grado di moltiplicarsi all'infinito, con una procedura che Grotowski ha per un certo tempo chiamato *dialettica di derisione e di apoteosi*⁹. Il corollario è che le coppie di antagonisti sono in realtà un uno, un nucleo dialettico, situazione esplicitamente dichiarata quando *i due* sono direttamente presentati come *un uno* (con due epiteti in contrasto, come p. es. nel caso di Fedra¹⁰).

In pratica le possibilità di opposizione, i modi di congegnare lo scontro tra antagonisti sono pochissimi, due o tre: a) la virtù (l'eroe positivo) si oppone al vizio (il deuteragonista); e di solito è l'epifania del male che genera il suo rimedio. Oppure: b) la dualità vizio/virtù è nell'eroe già originariamente; l'avversario è introdotto perché la dualità si manifesti. Oppure: c) è il succedersi degli eventi, il 'destino', il vero avversario dell'eroe, che dunque in modo sconvolgente si trova a lottare contro il proprio scenario. Ciò significa agire sulla densità dell'antagonista: dall'occasionalità più bassa (avversario che nega il pane) all'astrazione più larga (l'avversario è il nemico del Bene); da una presenza strumentale a una opposizione etica. Accogliendo allora la distinzione tra personaggi che si risolvono interamente al servizio dell'episodica in quanto definiti dal loro ruolo-funzione e personaggi che determinano l'episodica come loro propria predicazione (si tratta, ovviamente, di figure-limite), possiamo pensare che in questo secondo caso l'epiteto fondamentale (il vizio, la virtù) sia l'equivalente del personaggio prima del suo impiego; che corrisponda a una sorta di personaggio in quiete. Da questo punto di vista gli epiteti fondamentali sono allora propri di esseri che generano il bisogno di una

⁷ D. Seragnoli, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento. Il progetto di Alessandro Piccolomini*, "Biblioteca teatrale", nn. 6-7, 1973.

⁸ G. Bachelard rif. in J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 99.

⁹ Jerzy Grotowski in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965.

¹⁰ A. Picchi, *Per Fedra. Nota sulla questione delle successive riutilizzazioni di un tema*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

predicazione; che generano narratori. Così quando il protagonista ha l'episodica come propria, gli altri personaggi risultano semplicemente funzionali allo sviluppo del racconto che predica di lui. Sono quindi servili e definibili tramite il loro ruolo-funzione. Nel Vangelo, p. es., gli apostoli evidentemente fanno da spalla a Gesù, e per identificarli può pertanto bastare il loro ruolo di apostoli. Ciò non vale per Giuda l'Iscriota, il *consegnatore*¹¹, che seppure introdotto strumentalmente¹², è un vero deuteragonista. In proposito è suggestiva la descrizione che di questi due personaggi fa Borges nel *Tema del traditore dell'eroe*¹³, dove sono indicati come la stessa persona. Le dinamiche che muovono la personalità di un protagonista e la pressione, la forza che l'episodica esercita su di lui sono quanto di più oscuro, minaccioso e scoraggiante possa rivelarsi quando si esamina uno scenario di eventi storici. Questo è il residuo insolubile della drammaturgia, il suo limite prima della falsificazione; è questo il punto in cui ci si accorge di come la scrittura possa solo accostarsi al personaggio, e mai risolverlo.

3. Da tutto questo deriva che un epiteto fondamentale non può essere desunto da un comportamento occasionale, ma da una ripetuta manifestazione di valore. Per noi: da un rilevamento statistico, dall'esame della serie delle successive predicazioni del medesimo personaggio. Gli epiteti fondamentali sono un elemento fisso, ricorrente. Non dipendono da un movente, piuttosto da attitudini costitutive non sradicabili senza sfigurare l'oggetto della predicazione. Anche la fisiognomica di Lavater è basata su questo principio: il dipendere delle linee caratteristiche di un volto da uno stato d'animo abituale – una perenne allegria, una perenne tristezza – che è quanto lo marca; anzi, lo ridisegna. Vizio/virtù e immagine di un personaggio e gesto del suo attore formano in ogni modo un insieme solidale e normalizzato. Questo significa che quando racconti, pitture di storie e azioni in scena fanno parte di una stessa area di credenze, l'operatività in un codice va confermata dalla pratica in tutti gli altri. Ed è ovvio. Lo è altrettanto che le scene narrate o mostrate debbano essere in questo senso definitorie, facili, avere valore esemplare; che la loro autorità, credibilità sia quella di un'argomentazione coperta dall'autorità delle fonti classiche (il corpus pagano, le Scritture, le agiografie) da cui vengono tratte (e che del resto contengono tutta la casistica episodiale possibile). Nelle arti figurative – ed è un punto importante – le scene acme delle narrazioni diventano *immagine unica*, rappresentano il momento in cui la questione esemplare viene al dunque. È, per la regia, l'impagabile utilità delle raccolte iconografiche: si tratta di raccolte di *exempla* nel loro momento chiave; un repertorio di momenti magici dove i valori e le qualità degli uomini vengono in chiara evidenza¹⁴. Ricavo la stessa indicazione dalle illustrazioni di resti teatrali a stampa, dalle foto di scena ecc. Per vedere in che modo un epiteto fondamentale

¹¹ W. Klassen, *Giuda*, Milano, Bompiani, 1999.

¹² M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milano, Adelphi, 1989.

¹³ J. L. Borges, *Tema del traditore e dell'eroe*, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, pp. 722-725.

¹⁴ H. Krauss-E. Uthermann, *Quel che i quadri raccontano*, Milano, Longanesi, 1994.

riassuma in sé tanto una scena-acme, che una visività che un vero e proprio giudizio penale basta tornare alla *Commedia* di Dante. Così dalle immagini di scene-chiave possiamo risalire all'esemplarità narrativa, pedagogica, etica, o ormai moralistica, di quei momenti, e quindi alle figure-epiteti e agli epiteti *tout court*. Oppure, al contrario: agli epiteti fondamentali dei personaggi possiamo connettere tanto le narrazioni corrispondenti che i rispettivi *exempla* visivi, iconografie e gesti di attori in scena.

4. Il ristretto numero dei vizi capitali mi induce a pensare a un numero limitato di agenti primari, capostipiti. Il *Dizionario dei miti letterari* di Pierre Brunel¹⁵ contiene le schede di 50 personaggi-temi, da Dioniso all'Ebreo errante, da Orfeo a Parsifal; e poi Labirinto, Eden ecc. Vi sono come si vede mescolati personaggi classici, biblici e moderni, e alcuni soggetti (otto), che non sono personaggi ma sollecitatori di azioni o bersagli. In ogni caso 42 personaggi, anche donne, ovviamente, in rappresentanza delle migliaia che popolano la letteratura. È un gruppo di personaggi altrettanto primitivi e integri dei vizi capitali. I personaggi del mito sembrano d'altra parte l'incarnazione migliore degli archetipi di cui parla Grotowski¹⁶, o delle sefirot (dieci in tutto), che per Bloom¹⁷ sono *come poesie, nomi che generano lunghi commenti*. Anche vasi, stampi, coni, ma in un senso molto più originario, primario, di quanto non sia per i caratteri di Teofrasto, coni anch'essi, ma per un impiego molto più realistico, contingente, molto meno interessato alla responsabilità etica. Del resto quando abbiamo preso in considerazione le 583 figure di donne che formano il corpus femminile nell'ottavo volume del *Dizionario Bompiani delle Opere e dei personaggi*, ci siamo accorti che considerandole in base alla funzione svolta in quanto portatrici di una data qualità – e fosse stata anche quella adrammatica delle *virtuose* – potevamo ridurle a una decina di tipi¹⁸; per cui la stessa lista di Brunel è infine un po' pletorica. Ma teniamo pure tutti e 42 i suoi eroi. I loro nomi sono dei personaggi definiti di solito *fondatori*; di quelli che danno origine a serie di trattamenti, a una successione di predicazioni. Credo che la loro qualità propriamente mitica risieda nell'enigmaticità; e che sia il nostro bisogno di spiegarci la loro natura, il loro vizio/virtù, l'energia che li spinge da un'epoca all'altra. Così li vediamo sempre riapparire. Clitemnestra che alza l'ascia non è assolutamente esorcizzabile. Per loro, poi, è inutile dirlo, un nome proprio non conta niente.

5. Visti dunque gli scopi pedagogici e la credibilità del racconto con cui è espresso un giudizio di esemplarità – positiva o negativa – su un comportamento umano, esaminando i successivi trattamenti di uno stesso soggetto possiamo vedere come una variante di rilievo si produca quando diventa possibile mutare il giudizio su una situazione vincolante (parlare di vizi significa parlare

¹⁵ P. Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1995.

¹⁶ Jerzy Grotowski in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, cit.

¹⁷ H. Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano, Feltrinelli, 1981, cap. I, sez. 3.

¹⁸ M. Pizziconi, *Peccato che fosse una sgualdrina. Alcuni esempi di trasgressività femminile in scena*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, a. a. 1998-1999.

di temi narrativi irrinunciabili: il corpo, l'anima, le donne, la guerra, il denaro ecc.¹⁹). Ciò porta a ridiscutere gli epiteti dei personaggi più rappresentativi. Si ridisegnano le argomentazioni. Il fatto che nel campo definito da un unico epiteto fondamentale possano trovare posto personaggi variamente specificati dalla presenza di deuteragonisti e personaggi servili, come pure dai moventi assunti in una particolare episodica – fa sì che sia possibile una permutabilità reciproca tra i personaggi di un medesimo insieme. Come pure che, attraverso il sistema delle passioni invasive, semplici e composte, dei caratteri e dei ruoli-funzione sia possibile passare da un campo epitetico a un altro lavorando, per citazioni, per intarsi, per reimpiego di *spolia*. Un incrocio tra serie di predicazioni, o *famiglie*, da una figura epitetica all'altra, anche se distanti e apparentemente irriducibili tra loro, si attua grazie al *cluster* del corteo di un vizio o anche molto semplicemente mettendo in comune un episodio vagante (*Wanderaneddote*). Il riuso di materiali preesistenti (per intarsi, o citazioni), segnala le connessioni, indica l'esistenza di ponti tra aree epitetiche. Così le stesse colonne sonore: sempre indicatori di connessione. Di solito legano ambienti culturali in senso generale; ma possono essere anche accuratamente mirate. Il protagonista così com'è tradizionalmente valutato è paragonato, per una sua nuova apprezzabilità, a quello di un altro insieme epitetico, con qualunque mezzo, in modo esplicito o in modo nascosto. In ogni caso è questa pratica che costruisce la rete dei personaggi, e rende risonante, allusivo, richiamo il gesto compiuto in scena dall'attore. Infine: un personaggio è sempre una folla di figure. Ciò significa che il lavoro di regia sull'attore-personaggio riguarda il suo rimbalzare da una figura all'altra e il modo di concedere a chi lo osserva il tempo di seguirlo. È questo il controllo della sintassi scenica; cioè del montaggio. Infine: del ritmo.

6. La procedura più comoda e comune è quella di passare da una variante all'altra all'interno di un medesimo campo epitetico. Una situazione di questo genere si verifica p. es. quando Hebbel si scosta dal tradizionale trattamento della figura di Giuditta²⁰ – perlomeno nella sua forma dominante, dove è considerata personificazione della santimonia²¹. Quella tradizione aveva incluso nel medesimo campo anche Charlotte Corday, personaggio che Hebbel non apprezzava, e che anzi considerava *un mostro di fanatismo e d'inganno*²². Da ciò la scelta di seguire la classica lettura protestante, negativa, di Giuditta, salvo poi darle un particolare sviluppo, forse sotto l'influenza di Horace Vernet²³, in una sorta di anticipazione di Strindberg. Hebbel si muoveva comunque in un campo ben codificato che oscillava con dozzine di trattamenti (arrivati fino

¹⁹ C. Casagrande-S. Vecchio, *I sette vizi capitali*, cit., p. XVI.

²⁰ E. Purdie, *The story of Judith in German and English Literature*, Paris, Champion, 1927; ma anche E. Sardella, *Riflessioni sul personaggio di Giuditta. Il gesto dell'attore e l'espressione dei sentimenti in scena*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, a. a. 1992-1993.

²¹ E. Wind, *La 'Giuditta' di Donatello. Un simbolo di santimonia*, in *L'eloquenza dei simboli*, Milano, Adelphi, 1992.

²² V. Santoli, *Nota*, in F. Hebbel, *Giuditta*, Firenze, Sansoni, 1943, p. 89.

²³ Heine in C. Baseggio-E. Rosenfeld, sv *Giuditta*, in *Dizionario delle Opere e dei Personaggi*, Milano, Bompiani, 1947, vol. III, p. 656.

al teatro popolare) tra due diverse interpretazioni dello stesso tema, giustificate dalla doppiezza del personaggio (donna pia e fascinatrice, devota e omicida nello stesso tempo). Gli estremi di questo spettro possono essere considerati la severissima, monacale Giuditta di Donatello e la Giuditta nuda e ingioiellata (una Venere, alla fine) di Lucas Cranach. La Giuditta dell'incisione di Jacopo de' Barbari, p. es., piega verso questa seconda interpretazione, ma con cautela, visto che in area cattolica il *Libro di Giuditta* restava pur sempre un testo sacro. Negli stessi anni di Hebbel, Michelet esaltava di Charlorre Corday la natura sublime; e poco prima Puškin l'aveva definita una giovane Eumenide.

Ciò vuol dire che il fantasma della Corday restava inevitabilmente al fondo della variante Hebbel qualunque fosse il suo tentativo di rimuoverlo. Cent'anni dopo Peter Weiss ne farà una donna in perenne stato depressivo, i cui movimenti sono quelli di una sonnambula²⁴; e di nuovo si tratta di Giuditta. Certo, nella sua sceneggiatura è solo una parte, ed è affidata a una degente del manicomio di Charenton che recita sotto la guida dal marchese De Sade; ma questa metateatralità non cambia nulla. Anzi, se ora lei può agire solo se sorretta da due atletici infermieri travestiti da suore, ciò vale come un aggravante, nella caratterizzazione sia dei personaggi che dei loro gesti. Formata però la connessione, il sonnambulismo della Corday di Weiss si propaga per noi fino al fendente della Giuditta di Donatello. Roberta Carreri ci racconta che il suo percorso di accostamento a Giuditta cominciò da uno studio che richiama in scena la figlia di James Joyce, Lucia, malata di mente, seduta su una sdraio sulla spiaggia del Lido di Venezia²⁵. Sembra il percorso contrario di quello seguito da Weiss.

Sorprendentemente, trovo in Botticelli per tre volte una Giuditta testimone in effigie della *Calunnia di Apelle*; come statua e in due bassorilievi dorati subito alle spalle di Re Mida, assalito dall'Ignoranza e dal Sospetto mentre tende la mano al Livore. Difficile stabilire il valore che qui prende la sua presenza. Forse in rapporto alle contemporanee vicende di Savonarola? È certo, comunque, che messa assieme alle figure che qui agiscono Giuditta è ora spinta verso un significato inatteso. Questo esempio (piuttosto generico) basta di per sé a dimostrare quanto sia diverso il modo di procedere che produce una variante chiusa in una sola area (com'era nel caso di Giuditta-Corday) da quello che si sviluppa per incroci, in cui due aree epitetive sono coinate (Giuditta e Mida). In ogni caso è una procedura altrettanto comune della precedente. I consigli di Polonio a Laerte, in *Amleto* 1, 3, sono quelli di Tobia a Tobio in

²⁴ J. Michelet, *Le donne della rivoluzione*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 115-130; Puškin in V. Strada, *Aleksandr Sergeevič Puškin*, in B. Bongiovanni-L. Guerci (a cura di), *L'albero della rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 532; P. Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese de Sade*, Torino, Einaudi, 1967.

²⁵ R. Carreri, *Il viaggio dell'attore dal training allo spettacolo*, in G. Guccini-C. Valenti (a cura di), *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, Bologna, Synergon, 1992, pp. 76-80.

Tb, 4, 5-19; e forse a questo modo la cecità materiale del vecchio Tobia dà un senso alla supponenza un po' ottusa di Polonio e gli conserva un residuo di tenerezza paterna. Ma quando poi questo stesso Polonio si trasforma nel dottor Genoni nell'*Enrico IV* di Pirandello, la domesticità e il servilismo del vecchio funzionario di corte si trasformano in opportunismo, nell'impostura del medico dei signori nevrotici. Pirandello gli assegna *una bella faccia svergognata e rubiconda di satiro*. La faccia dell'ultimo personaggio porta su di sé tutte le altre come se chiedesse di sfogliargliele come leggerissime maschere. Gli epiteti si incrociano e si ibridizzano; offrono sviluppi drammaturgici. Come si allarga la valutabilità del personaggio così si accresce la possibilità espressiva dell'attore.

Un esempio di incrocio altrettanto forte di questo presente nell'*Enrico IV* e insieme molto meno appariscente, posso ricavarlo nell'*Enzo re* di Roberto Roversi da una battuta che il giullare staufico rivolge all'imperatore Federico II nel corso di un loro breve dialogo:

Giullare - La tua mano contro tutti
le mani di tutti contro te.

Federico imperatore - Che cosa vuol dire?
questa è un'invenzione verbale.

Giullare - Il significato è evidente:
guai in giro ci saranno per tutti
forse per te e per me
da oriente a occidente²⁶.

Nel testo di Roversi tutte le altre entrate in scena di questo giullare sono regolarmente riprese da episodi della *Cronaca* di fra' Salimbene da Parma. Ma non in questo caso. L'episodio è inventato. C'è solo l'inesplicabilità della battuta del giullare (che neppure l'imperatore capisce) che attira la nostra curiosità. Oscura sentenza, la sua, si potrebbe dire; come in ogni premonizione. In realtà il riferimento è a *Gn*, 16, 12 – quando l'Angelo del Signore predice ad Agar, al tempo della sua prima fuga da Sara, il destino del suo bambino:

Egli sarà come un asino selvatico per gli uomini, la sua mano contro tutti e la mano di tutti contro lui, e abiterà di fronte a tutti i suoi fratelli.

L'intarsio è localizzato, anche se il suo scopo resta imprecisabile. Federico II come Ismaele? Perché scomunicato (cacciato)? Perché arabizzante? Una precisazione così remota e con un accenno tanto esile? Ma forse è solo un'allusione (del resto esplicita in altri punti del testo²⁷) al fatto che Federico è solo; per cui il riferimento al *Genesi* sembra indicare solo la regalità, l'assolutezza biblica di questa sua solitudine. Quanto più è lieve, come qui, l'intarsio sembra valere come un aggettivo; e produce aloni altrettanto inquieti.

²⁶ R. Roversi, *Enzo re. Tempo viene chi sale e chi discende*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 50.

²⁷ *Ivi*, p. es. p. 50, r. 835; p. 99, r. 1119.

Nell'esame delle immagini le connessioni del tipo che stiamo osservando compaiono altrettanto spesso e non in modo diverso. Ecco alcuni esempi, nell'ordine di un incrocio tra aree sempre più sottintese. In un avorio primitivo del British Museum²⁸ vediamo p. es. una crocifissione con un Cristo eretto e a braccia aperte che ha attorno a sé i suoi soliti astanti, ma sulla sua estrema destra Giuda impiccato al suo albero. Garibaldi nella iconografia coeva è sottoposto a una quantità di trasfigurazioni. Spesso è assimilato al Salvatore ma talvolta anche a Perseo; il drago è Ferdinando II di Borbone, la ragazza (cioè Andromeda) è la Sicilia²⁹. Füssli ha ritratto la sua lady Macbeth sonnambula come una Erinni, ma sappiamo anche che per questa immagine si è rifatto alla miss Emily Pott in veste di Taide di Joshua Reynolds³⁰. Grabar ha dimostrato come la scena dell'*Adorazione dei magi* riprenda alla lettera l'iconografia pagana dei barbari vinti che recano offerte all'imperatore³¹. Keith Christiansen è del parere che Caravaggio abbia usato lo stesso modello per Isacco e per l'angelo che giunge a salvarlo, nel *Sacrificio di Isacco* ora agli Uffizi di Firenze; il che apre la prospettiva di una drammaturgia commovente³². Ed è superfluo prendere in esame i ritratti allegorici, come pure (anche se per tutt'altro motivo) le foto di scena, illeggibili, il più delle volte proprio quando testimoniano la pratica scenica che qui più interesserebbe; quella della riduzione e dell'adattamento.

7. È possibile quindi costituire la rete dei personaggi con i dati che l'iconografia può mettere a disposizione; e usare questa rete nel lavoro di regia sull'attore-personaggio. Ho già detto che a questo riguardo l'iconografia offre un altro strumento prezioso: le scene-acme della pittura di storie, dove si manifesta la densità esemplare delle azioni. Collegandosi questo a un agire in scena che si protrae nel tempo, e che si costituisce per accumulo di frammenti, che cosa dunque vuol dire mettere l'attore a confronto della scena culmine del suo personaggio?

Il lavoro con l'attore obbedisce a due necessità diverse. Da una parte a quella di trattenere il suo personaggio *in potenzialità*, quando è disponibile a tutti gli eventi, all'intricarsi della trama; dall'altra a quello di spingerlo nell'involucro che l'azione gli forma attorno. Due aspetti diversi della medesima necessità. Il personaggio è certo il demone che va manifestato; determinante quindi è l'alone di senso che in questo presentarsi spande attorno a sé, che gli è proprio ma di cui l'azione è la sola espressione materiale. Agire su questa espressività, aggettivare l'azione risulta ora il compito più proprio cui destinare l'atto-

²⁸ E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, Multigrafica, 1985, pp. 28-31 e n. 31.

²⁹ J. Tannel, "Punch" del giugno 1880, in S. Abita-M. A. Fusco, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano, Rusconi, 1982, p. 83.

³⁰ F. Licht-S. Tosini Pizzetti-D. H. Weinglass (a cura di), *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, Milano, Electa, 1997, pp. 114-115.

³¹ A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 67.

³² Keith Christiansen in R. Lapucci in M. Gregari (a cura di), *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Milano, Electa, 1991, pp. 236-237.

re. Diventa necessario realizzare didascalie bizzarre come i *capelli del salice il vento li pettina*, o come *l'imperatore a caccia col falcone nella pianura*, che in genere sono considerate acciacchi letterari della drammaturgia e che invece riguardano la qualità della percezione del personaggio e per noi l'accostamento al mondo speciale che ha attorno; il suo. Stupefazioni del momento e del guardare che il pubblico prende per scelte artistiche. Dicevo dunque due schemi di lavoro. Uno riallaccia l'attore al personaggio, al vizio/virtù e all'azione come predicazione drammatica di questa sua qualità; l'altro lo porta all'esperienza del mito, della forza in scena manifestata dalle rappresentazioni collettive grazie all'inesauribile potenzialità del personaggio epitetico, dalla sua natura simbolica. Il primo richiede all'attore e al regista un atteggiamento freddo e analitico; l'altro una esperienza estatica e, in fin dei conti, privata. Fermo restando che i due schemi, i due atteggiamenti sono funzionali in combinatoria, la questione diviene, nella pratica, vertiginosa quando l'elaborazione scenica riguarda personaggi ed episodi storici, dove i prestiti non esistono; dove di vite lunghe e complesse si manifesta solo un passaggio, e dove a volte il reale sembra ripetere un'invenzione drammatica. L'esame di queste particolari situazioni è stato varie volte da me praticato al Laboratorio di Regia del DAMS di Bologna. Da queste esperienze ricavo il primo dei due esempi che seguono.

Nel suo *Consiglio d'Egitto* Leonardo Sciascia³³ rievoca la vicenda dell'avvocato palermitano Francesco Paolo Di Blasi, giacobino, decapitato il 20 maggio 1795 dopo un tentativo di congiura antimonarchica abortito per la delazione di uno degli affiliati. Per quanto gli atti processuali che lo riguardano siano stati distrutti, sappiamo che Di Blasi resistette alla tortura cui fu sottoposto durante il periodo di detenzione acché rivelasse i nomi di altri suoi complici³⁴. Ciò consente a Sciascia di collegare la sua figura a quella del poeta siciliano Antonio Veneziano, che subì anch'esso la tortura, nelle mani dell'Inquisizione, e resistette; inoltre di riferire la sua condizione particolare a quella dei cosiddetti untori milanesi del 1630, la cui vicenda fu rievocata prima da Verri nelle *Osservazioni sulla tortura*, poi da Manzoni nella *Storia della Colonna Infame*. Si tratta di incroci basati sulle episodiche. I fatti di Di Blasi hanno però altri riscontri.

Nel giugno del 1788 il re gli affidò l'incarico di esaminare e pubblicare una nuova raccolta delle Prammatiche del Regno, edite ed inedite. Attraverso questa ricerca sui documenti storici si trattava di accertare caso per caso la legittimità delle pretese dei baroni siciliani sul feudo a scapito dei diritti della Corona. La strada che Di Blasi quindi percorre per decidere infine per la congiura è sorprendentemente simile a quella, notissima, di François-Noël (Gracchus) Babeuf, che diventò uno specialista in diritto feudale frugando negli archivi si-

³³ L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1973.

³⁴ C. Cassani, sv *Francesco Paolo Di Blasi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 39, pp. 686-689; ma anche F. Guardione, *Di un tentativo politico nel 1795 in Palermo e di Francesco Paolo Di Blasi*, "Rivista Storica del Risorgimento Italiano", I, fasc. 7-8, 1896, pp. 757-793.

gnorili e scoprendovi “i misteri dell’usurpazione della casta nobile”³⁵. Messosi infine a capo della cosiddetta *Congiura degli uguali*, fu arrestato su delazione di un ufficiale che aveva tentato di arruolare e ghigliottinato a Vendôme il 26 maggio 1797. Le rubriche delle due *Vite* sono sovrapponibili. Sappiamo della catena ideologica che lega Babeuf a Filippo Buonarroti, a Marx e all’utopia leninista. E anche della posizione politica e dell’impegno civile di Sciascia. La connessione che segnalo (e che nel testo ovviamente è taciuta) permette di rendersi un po’ più conto del valore che il suo romanzo prendeva all’inizio degli anni ’60, al tempo della sua stesura. Il 1963 del Consiglio d’Egitto è in Italia l’anno del “centrosinistra organico”, che avrebbe dovuto aprire in Italia una grande stagione di riforme.

La vicenda di Di Blasi è infatti un episodio dello scontro politico che tra il 1781 e il 1795 vide in opposizione i viceré napoletani riformisti e i baroni siciliani, che difendevano i propri privilegi. È in questo stesso ambito che si sviluppò la cosiddetta *arabica impostura* dell’abate Giuseppe Vella, che sulla base di falsi codici diplomatici arabi e normanni (il *Consiglio di Sicilia* e il *Consiglio d’Egitto*), redatti in un’incomprensibile scrittura mauro-sicula di sua invenzione, cercò di confermare la tesi politica realista di come quei privilegi fossero in realtà frutto di un’usurpazione ai danni della Corona. Il progetto di Vella, probabilmente pilotato da funzionari vicereali, e il suo esito sono stati puntualmente ricostruiti³⁶ e del resto qui interessano poco. Qui mi è sufficiente notare come Sciascia sviluppi il *Consiglio d’Egitto* con un incrocio sistematico delle due figure – quella del falsario e quella del giacobino – ma che arriva infine a riunirle in una sola – quella dell’impostore. Impostura allegramente declinata quella di Vella, tragica quella di Di Blasi. Non voglio discutere questa conclusione (che è allusiva e politica), ma solo notare come la procedura per incrocio epitetico formi l’interpretazione che Sciascia dà di quei fatti e la struttura stessa del suo romanzo storico, e come i personaggi siano infine tipizzati sullo schema dei vizi/virtù. C’è un massimo di razionalizzazione. Del resto la scrittura stessa di Sciascia è quanto di più classico si possa immaginare oggi.

Prendiamo ora l’altra strada. Ricostruendo con grande partecipazione nella Berlino piena di neve la notte dell’insurrezione spartachista, Furio Jesi si vede costretto a osservare anche la natura mistico-simbolica di quella rivolta:

I bersagli dell’insurrezione tendevano infatti a definirsi facilmente nell’ambito dei simboli e degli pseudo-miti; era facile pensare di insorgere non tanto contro una concreta situazione politica ed economica (“insurrezione tecnica”), quanto contro orridi avversari, inferiori all’umano nelle loro caratteristiche morali, superiori all’umano nelle loro parvenze fisico-simboliche. Era facile, insomma, pensare di insorgere contro “i mostri”: il che costituisce una for-

³⁵ A. Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 135.

³⁶ Cfr. p. es. A. Baviera Albanese, *Il problema dell’arabica impostura dell’Abate Vella*, in D. Scinà, *L’Arabica impostura*, Palermo, Sellerio, 1974, pp. 89-153; C. M. Cederna, *Imposture Littéraire et stratégies politiques: “Le Conseil d’Egypte” des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia*, Paris, Champion, 1999.

ma appena larvatamente razionalizzata dell'insorgere per insorgere. [...] Quei "mostri" erano i depositari del potere, i volti del potere. [...] È vero, d'altronde, che riconoscere nel nemico il demone, nel padrone il "mostro", può determinare una singolare e pericolosa sensazione di forza anche quando i rapporti di forza militari, organizzativi ed economici sono fortemente svantaggiosi. [...] Nelle notti del gennaio 1919 a Berlino parve davvero più importante combattere i demoni, anziché vincerli³⁷.

L'interpretazione che Jesi propone di questa situazione è basata sull'esperienza del tempo sospeso, e mi sembra particolarmente perspicua:

Ogni *rivolta* si può [...] descrivere come una sospensione del tempo storico. La maggior parte di coloro che partecipano a una rivolta scelgono di impegnare la propria individualità in un'azione di cui non sanno né possono prevedere le conseguenze. [...] Ogni rivolta è battaglia, ma una battaglia cui si è scelto deliberatamente di partecipare. L'istante della rivolta determina la fulminea autorealizzazione e oggettivazione di sé quale parte di una collettività. La battaglia fra bene e male, fra sopravvivenza e morte, fra riuscita e fallimento, in cui ciascuno ogni giorno è individualmente impegnato, si identifica con la battaglia di tutta la collettività: tutti hanno le medesime armi, tutti affrontano i medesimi ostacoli, il medesimo nemico. Tutti sperimentano l'epifania dei medesimi simboli: lo spazio individuale di ciascuno, dominato dai propri simboli personali, il rifugio dal tempo storico che ciascuno ritrova nella propria simbologia e nella propria mitologia individuali, si ampliano divenendo lo spazio simbolico comune a un'intera collettività, il rifugio del tempo storico in cui un'intera collettività trova scampo. [...] Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città³⁸.

E questo è il modo più semplice per rappresentarsi il tempo mitico; che è il tempo fermo; o l'istante eterno percorribile come spazio, avanti e indietro. Luogo speculativo in cui tutti i tempi, il prima e il dopo, l'origine e la fine, sono presenti insieme.

In *Tamburi della notte* di questa stessa situazione berlinese Brecht dà un'altra interpretazione, quando il suo protagonista, il reduce Kragler, abbandona i compagni di rivolta non appena il suo personale bisogno (riavere la ragazza che credendolo morto si è scelto un altro) è eliminato (lei nella notte di guerra lo cerca e si riunisce a lui); quando finisce la sua disperazione (è la disperazione – la stessa per tutti – la molla?). Questo vuol dire che il prima è stato un abbaglio, un'illusione. Che ci si può pur sempre risvegliare nella quiete domestica, nella norma. Quella commozione era politicamente un errore. Il reduce Kragler commenta gli spartachisti. In modo analogo Sciascia interpreta Di Blasi, il giacobino, per mezzo di Vella, il poeta (e del giudizio che la storia ha emesso su Vella: è un impostore); diciamo pressato dagli spauracchi che discendono da Robespierre. Per la via di Sciascia e di Brecht arriviamo al medesimo punto: la stanchezza e il disinganno che prendono dopo che *il momento della commozione* è passato. In questi autori è all'opera il tentativo di riportare l'esaltazione necessaria – ma diciamo che l'ebbrezza – di quegli uomini, in una narrazione fredda, nel calcolo, nell'opportunità: riflettendo a

³⁷ F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 35-44.

³⁸ *Ivi*, pp. 23-25.

cose finite ed emettendo infine una sentenza. Questi percorsi narrativi sono in fondo commenti (in primo piano è sempre il volto distaccato del commentatore) e non drammaturgie, cioè tentativi di rientrare nella forza viva di quella scena, per accompagnarsi a quegli uomini. Questi commenti in realtà non vogliono seguirne le vite, ma i significati che possono supportare, i significati che si possono aggiungere. Jesi, è vero, tenta qualcosa di diverso perché sa bene che ciò che invece erompe dai personaggi storici (non dipendenti dallo *spiel* drammatico) è l'inspiegabilità, il loro essere molte figure nello stesso istante: Di Blasi, che è tanto l'avvocato, lo scriba del re, che il congiurato, il torturato, il ghigliottinato; Théroigne, che è una Marianna della Rivoluzione francese, ma pure una prostituta, un'amazzone, una donna bellissima, una donna bastonata dalle pescivendole, una donna impazzita e rinchiusa a vita alla Salpêtrière. Tutto in un unico istante. La declinazione dipende solo dal bisogno di una espressione. Per queste *figure-madri*, che generano l'immagine-forma di un personaggio in una attualità³⁹, il tempo è sferico, fermo. Ridurre un personaggio al suo movente, al suo bisogno materiale, è sprecarlo, perderlo – e poi impiegare la circostanza della sua resa. Certo, è inevitabile; ed è sulla base di una simile procedura analitica che ci si può presentare come lui, il personaggio, addirittura arrivando a prendere la sua stessa andatura, la sua stessa faccia, copiandola ruga per ruga. Pure, in questo modo la simulazione finisce per sembrare la risorsa perfetta e inesauribile. È necessario pertanto conservare la possibilità di conservare i personaggi nella rete di epiteti di cui fanno parte, in cui si può passare maglia per maglia da un'incarnazione all'altra. Passaggi-imparentamenti che possono essere segnalati ricorrendo al sistema delle citazioni e degli intarsi, fino al limite dell'impercettibilità. È quanto, in buona approssimazione, può produrre un tempo fermo, un istante eterno, con tutti gli eventi agglomerati attorno a un punto forte, quello della scena-acme. Si ricava dunque in modo chiaro come un principio di classificazione e di combinazione possa essere nello stesso tempo un principio registico. Ed è anche una dimostrazione semplice dell'utilità della ricerca iconografica in funzione della regia.

8. D'altra parte il contenitore di questa molteplicità di volti dello stesso attore in un'azione è l'istante del mito – indefinitamente esteso e sfuggente. La partecipazione all'evento scenico, di qualunque tipo sia: tra richiesta di attenzione, interpretazione diretta e immedesimazione degli astanti, è comunque determinata e resa possibile da un terreno mitico, da uno spazio di desiderio comune; spesso appena intuito. Si tratta di un modesto numero di situazioni imperviate su un principio di umanità non negoziabile. In questo terreno si gettano le fondamenta. Ed è un gesto di rivolta. Ma è bene osservare che dopo la lunga ricerca preparatoria – di identificazione e classificazione degli elementi che possono essere usati in scena – l'attribuzione di senso che permea l'azione è sempre una scelta personale. Ma quale! *L'impressione*, qualcuno ha detto, è

³⁹ M. Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994.

che la Creazione sia di nuovo all'opera; perché corrisponde a una necessità cui si risponde con fermezza. Eppure sembra tutto casuale, pare una fortuna. E infatti è una qualità che si può ricevere, ma che non si può né presupporre come ingrediente né essere fissata come scopo. Solo quando si è ormai dentro il ritmo e la forza del percorso si può constatarne la presenza. Il regista, che non è in scena con lui, può nel caso assicurare il suo compagno, l'attore, che ciò sta accadendo davvero.