

Giovanni Marandola

## DRAMMA E RIVOLUZIONE

Qualche notizia sui due spettacoli nati dallo studio registico de' *I Giacobini* di Federico Zardi e portati in scena da Arnaldo Picchi con la collaborazione degli studenti, nell'ambito dello storico Laboratorio di Regia di via Valdonica. Soprattutto sul secondo spettacolo del giugno del 2002, andato in scena nell'Aula Absidale di S. Lucia a Bologna, col titolo *Giacobini, 2<sup>a</sup> parte*.

Questo allestimento vale come esempio di un processo di sperimentazione registica sul dramma storico. In particolare si tratta di un tentativo di risolvere l'affare, non da poco, di dare parola agli spettri della storia, farli muovere, indicare, camminare, agire ancora.

Una via sperimentale diviene necessaria quando l'inefficacia dell'immedesimazione, romantica o naturalistica, si manifesta a livello etico: perché, se è vero che qualsivoglia atto teatrale concernendo il presente della rappresentazione, è ontologicamente di natura storica, allora l'espedito di un attore che mima Robespierre, che si immedesima in Robespierre, interrompe la completezza del racconto storico al momento dell'atto rappresentativo, relegando il nucleo drammatico all'universo intimo *privato* dell'eroe e dell'attore stesso che lo mima. In tal modo si perde gran parte dell'energia che naturalmente si crea al momento dell'irruzione della storia nel presente del pubblico. In effetti lo spettatore post-moderno ha perduto la cognizione della distanza incolmabile che separa la sua contemporaneità da quella del personaggio storico: ma si tratta di una distanziamento necessaria a garantire il confronto dialettico tra persone e società diverse, lontane, tra linee di pensiero differenti al massimo grado.

Come deve accadere, le vicende del passato degli uomini, reali o leggendarie, si riversano nel presente – specialmente nel presente dell'atto teatrale – in modo caotico, come un insieme di frammenti di innumerevoli storie diverse, le macerie della storia di cui parla Walter Benjamin<sup>1</sup>. Dunque la rivoluzione francese, che per prima ha mutato i connotati della guerra civile, da inevitabile e sacrosanta conseguenza di uno stato di necessità, a lotta ideologica e idealistica spinta oltre le urgenze del momento, questa Rivoluzione, oggi, non poteva darsi come racconto lineare e concluso. Così, quando Picchi elabora la regia per *I Giacobini*, comprende subito che sarebbe improprio attribuire agli attori il compito di interpretare per intero il testo di Zardi (nella sua versione pubblicata nel 1958), e tanto meno alla maniera in cui fu gestito da Giorgio Strehler, nel suo allestimento andato in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 1957 e divenuto, in seguito, un fortunato sceneggiato televisivo.

Per Picchi la necessità è invece sperimentare una maniera per smuovere queste masse di energia senza piegarle a una tesi preconstituita e, in particolare, esonerare i personaggi, che sarebbero nati in modo naturale dal gioco tra l'attore e la *persona* storica, da condizioni di asservimento a una drammaturgia troppo vincolante.

Già con alcune regie curate negli anni precedenti, come *Al pappagallo verde* di Arthur Schnitzler e *Enzo Re* di Roberto Roversi, Arnaldo Picchi si era trovato a modellare scenicamente drammaturgie in cui coesistono un certo numero di racconti storici: drammaturgie a "partiture multiple" o "a rulli" come Picchi stesso le definisce in *Ager Sanguinis* – il suo commento registico in postfazione alla riedizione<sup>2</sup> de' *I Giacobini* di Federico Zardi, da lui curata nel 2002.

I personaggi storici che abitano *I Giacobini* nell'allestimento di Picchi appaiono con le specifiche sceniche previste da Zardi, ma anche con una infinita gamma di comportamenti e qualità che in un dramma storico convenzionale si perdono. Ciò risulta evidente già dall'adattamento drammaturgico di

<sup>1</sup> Si veda l'interpretazione del quadro di Paul Klee, *Angelus Novus*, materia del nono paragrafo delle *Tesi di Filosofia della Storia*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>2</sup> F. Zardi, *I Giacobini*, note e appunti di regia di A. Picchi, Bologna, Pierrot lunaire, 2002.

Picchi e distribuito agli studenti come copione, attrezzo di scena.

La narrazione e spettacolizzazione di un evento tanto complesso quale la rivoluzione francese – e, in questo particolare caso, degli episodi legati al suo momento più tragico e nero, quando l'atto emancipatorio regredisce a pratica del terrore –, pone come problema fondamentale la salvaguardia di una conformazione di personaggi tale da concedere loro di vivere all'interno della rappresentazione come figure veridiche, senza rinunciare al complesso rapporto di forze che costituisce la loro pre-esplicità storica.

Per garantire piena *presenza* a ciascun personaggio, a tutti i protagonisti della rivoluzione, Arnaldo Picchi ha voluto – nel suo stile – dotare di una ricca struttura di intarsi il testo di base di Zardi – chiara disamina e rivalutazione politica di Robespierre, quale anima ideale della rivoluzione – da cui il regista taglia e isola solo alcune scene portanti.

Sugli anni della rivoluzione in cui la ghigliottina diviene prassi quotidiana Arnaldo Picchi costruisce il tempo drammatico per *Giacobini, 2<sup>a</sup> parte*, un tempo multiplo, per descrivere gli ultimi giorni degli illustri uomini vittime di quella “macchina ‘umanitaria’”<sup>3</sup> di cui essi stessi erano stati gli istitutori.

Marat, Robespierre, Danton muoiono in modi, tempi, luoghi diversi; in Zardi – fatto salvo per Robespierre e, in certo modo, Saint Just – i personaggi non godono di punti di osservazione particolarmente variegati. Picchi ricorre perciò al *sistema ad intarsi multipli* per concedere a tutti questi spettri uno spazio comune per manifestarsi: nella scrittura drammaturgica entrano infatti frammenti di altre opere, altri momenti e circostanze, entrano tagli diversi per la stessa figura, altre qualità di presenza: *La morte di Danton* di Georg Büchner<sup>4</sup>, *Marat-Sade* di Peter Weiss<sup>5</sup>, *L'affare Danton* di Stanisława Przybyszewska<sup>6</sup>.

In questo modo i personaggi sono partitura e composizione di materiali eterogenei, procedono per accumulo, negli appunti e nel copione, fino a giungere, in prova, ad una grande sintesi nelle mani degli attori, che lasciano affiorare solo una piccola parte dei materiali a disposizione.

Occorre far menzione della qualità materiale di questi personaggi/composizione. Le *dramatis personae* nella visione registica di Picchi, sia per il primo *Giacobini* che per *Giacobini, 2<sup>a</sup> parte*, vivono sullo spazio scenico la condizione di spettri evocati. Essi sono *in primis* potenti fantasmi, specchi dell'epoca della rivoluzione e, nel contempo, riflessi dell'epoca in cui è stato prodotto ciascuno dei testi convocati sotto forma di intarsio; sono anche i padri dell'epoca moderna e insieme concrezione della spinta ideale del Settecento; e, infine, come per Jacques Derrida ne *Gli Spettri di Marx*<sup>7</sup>, essi incarnano il pericolo derivante dal deterioramento dell'ideale rivoluzionario, nel momento in cui lo stato d'eccezione si impone come *status quo*, da salvaguardare, da far durare, e per ottenere ciò l'unico mezzo è il terrore, la negazione, la contro-rivoluzione, tara occulta delle rivoluzioni successive. D'altra parte, l'intervento o irruzione di questi spettri nel nostro presente è causale, almeno quanto potrebbe esserlo, in senso meta-teatrale, il desiderio di vendetta che spinge Amleto padre a comparire di fronte al figlio nella sua forma spettrale. Si generano due livelli di comunicazione: l'uno interno al discorso, a sostanziare la cornice di cui Picchi si serve come supporto per reggere e muovere i diversi rulli drammaturgici. L'altro, invece, è un corvo di nave gettato dalla scena verso il pubblico e concerne il modo di rapportarsi degli attori ai loro personaggi-spettri e ai testimoni.

<sup>3</sup> Ivi, p. 62 (prima parte, quadro XI).

<sup>4</sup> G. Büchner, *La morte di Danton*, Roma, Gli Associati, 1976.

<sup>5</sup> P. Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>6</sup> S. Przybyszewska, *L'affare Danton*, Genova, Costa & Nolan, 1983.

<sup>7</sup> J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Cortina, 1994.

Il materiale narrativo costitutivo del cosiddetto ‘dramma storico’ deriva, in parte o totalmente, da esperienze di generazioni scomparse. Gli *spettri* sono echi o impronte di quegli uomini nel pensiero delle generazioni successive, calcano il presente della scena con tutto il carico di un’esperienza non risolta, inappagata. Gli *spettri* de’ *I Giacobini* di Picchi gridano più forte e appaiono stentorei perché sono impigliati nella rete delle ore appena prima dell’esecuzione: questa è la loro più profonda reattività al presente, il presente del pubblico seduto in platea, e il presente degli attori stessi.

Certo, non di sola morte vivono gli *spettri* de’ *I Giacobini* ma di molta luce anche: con una banale equazione possiamo dirli ‘spettri di luce’. Sono la risultante del passaggio di un raggio intenso in una lente prismatica capace di scomporlo, tanto che se ne colgano riflessi, piccoli intensi baluginii, una mano alzata per un brindisi, una testa appoggiata in un certo modo.

Non bisogna tralasciare, in una visione attenta delle messinscena de’ *I Giacobini* di Picchi, questi dettagli: i personaggi, veloci e luminosi come comete che attraversano il cielo nello stesso momento, lasciano dietro di sé frammenti, piccoli gesti, anche grandi gesti, espressioni e corto-circuiti che restituiscono allo spettatore la densità di una lunga frequentazione tra questi attori e l’ingombro dei loro *spettri*.

A conferma di quanto detto resta da precisare il modello adottato da Picchi per incorporare quella vastità di uomini, donne, storie e circostanze fin qui accennate in una cornice che potesse sorreggerli e farli muovere. Ecco allora un viaggio, la stiva della nave che porta Jacques-Nicolas Billaud-Varenne<sup>8</sup> a New York, una notte del 1816; ci sono festoni di catene per prigionieri, cariche di collari, c’è quest’uomo capitato sulla sua *linea d’ombra*, al punto di non ritorno. Billaud-Varenne fu, insieme a Collot d’Herbois e Carnot, il rappresentante principale del dissenso<sup>9</sup> interno al *Grande comitato di salute pubblica*<sup>10</sup> e che ebbe come diretta conseguenza la messa in stato d’arresto e la condanna

<sup>8</sup> “Jacques Nicolas Billaud-Varenne [La Rochelle, 1756 - Port-au-Prince (Haïti) 1819]. Dopo essersi impegnato in prima persona nella ‘congiura’ che il 9 termidoro anno II della Repubblica (27 luglio 1794) provocò la caduta di Robespierre, Billaud-Varenne, già segretario dell’avvocato Danton, già membro di spicco dei cordiglieri hébertisti – ultrarivoluzionari eredi di Marat – , già membro del grande Comitato di Salute Pubblica (il Comitato Robespierre), che dirigeva la Rivoluzione, Billaud-Varenne (un uomo fosco, “cupo e scontroso”, “severo, incrollabile”, “sanguinario”), fu messo in un angolo dai termidoriani – quelli che proprio grazie alla sua azione il 9 termidoro si erano impadroniti del potere – e poi mandato senza processo nelle colonie, alla Caienna, luogo di febbri malariche e di morte programmata. Dapprima in un *cachot* (in cella), poi a piede libero, al confino a Sinnamary, dove si trovò, odiato e maledetto, sempre temuto, in mezzo a uomini di cui lui stesso, un tempo, aveva ordinato la deportazione. Anni dopo Billaud poté beneficiare dell’amnistia per i politici concessa da Napoleone dopo il colpo di stato del 18 brumaio; ma non se ne servì. Era libero, ma non voleva riconoscere il regime *dei Consoli*; quindi non tornò in Francia, restò là dov’era. Alla Caienna, con i mezzi di famiglia (non esiste contro di lui alcuna accusa di corruzione per il tempo in cui fu al potere) comprò una piantagione e, a tempo debito, degli schiavi (ne parla in alcune lettere al padre), lui che come capo giacobino aveva votato per l’abolizione della schiavitù. Poi, caduto Napoleone e tornati sul trono i Borboni, tornata la colonia sotto il re (negli anni dell’Impero era stata occupata dai portoghesi), temendo di dover pagare per la messa a morte di Luigi XVI, che era stato tra i più accesi a sostenere, Billaud abbandonò nel 1816 Sinnamary e si rifugiò a New York. Per breve tempo. Poi nell’isola di San Domingo, dove di nuovo comprò piantagioni e schiavi, e dove rimase fino alla fine. Uomo cupo e inaccostabile; Biyò, lo chiamavano i neri; assassino della regina. *Il traditore.*”, in A. Picchi, *Libretto di sala per ‘I Giacobini – II parte*’, 18-20 giugno 2002.

<sup>9</sup> Nel 1794, i dissensi all’interno del *Comitato di salute pubblica* [si veda nota successiva] condussero alla caduta del regime del Terrore di Maximilien Robespierre: la maggioranza, capeggiata da Jacques-Nicolas Billaud-Varenne, Jean-Marie Collot d’Herbois e Lazare Carnot, s’oppose a Robespierre e ai suoi seguaci che furono messi in stato d’accusa e giustiziati il 9 termidoro dell’anno II (27 luglio 1794); i poteri del *Comitato* furono ridotti alla conduzione della politica estera e della guerra, fino alla sua definitiva soppressione nel 1795. Si veda F. Furet, M. Ozouf, *Dizionario critico della Rivoluzione francese*, Milano, Bompiani, 1988.

<sup>10</sup> *Comitato di salute pubblica*: organo del Governo rivoluzionario creato dalla Convenzione Nazionale il 17 germinale dell’anno I (6 aprile 1793), fu costituito per sostituire il *Consiglio esecutivo*, fondato dopo l’insurrezione del 10 agosto 1792, che riuniva i sei maggiori Ministeri di governo. Il *Comitato* veniva eletto ogni mese e costituiti di fatto il Governo francese, tranne che per le materie finanziarie, fino al 1795. Dominato dapprima da Georges Danton e poi da Maximilien Robespierre, esercitò, insieme con il Comitato di sicurezza generale, un regime di dittatura e di terrore instaurato per

capitale per Robespierre e i suoi. Si legge nel copione per la scena steso da Picchi [battuta 10 – Atto II]:

Io sono Billaud-Varenne, il traditore. Io ho abbandonato me stesso, la mia giovinezza, ho viaggiato nelle latrine della fede; ho fatto ammazzare Danton i suoi amici e le loro donne, ho fatto ammazzare alla ghigliottina grandi uomini come Robespierre e Saint-Just, uomini di cui non si poteva dire niente. Ho venduto la repubblica e la rivoluzione per niente, l'ho messa nelle mani di malfattori. Ho cancellato mille secoli di futuro. Ho obbligato gli uomini a ricominciare daccapo la strada per salvarsi. Ho squartato la libertà. Questo.

Billaud-Varenne il rinnegato dunque, il traditore, il pavido affarista certo, ma anche il fuoriuscito, l'uomo nuovo. Porta via con se, verso New York, i germi della rivoluzione, malsani forse, gli *spettri* di uno sconvolgimento strozzato dalla morsa della dittatura militare.

Marx sosteneva, proprio pensando a questa rivoluzione, che nel momento in cui le generazioni oppresse si sollevano contro lo *status quo* preesistente allora le forze in gioco convergono dalle zone periferiche al centro, dalle campagne alle città; nel 1816 il potere di Napoleone è ormai consolidato e le forze della rivoluzione ora sono proiettate oltre i confini della Francia. Billaud-Varenne è una scheggia impazzita il cui moto è provocato solo in parte dal processo di esportazione oltre confine del pensiero rivoluzionario, egli è piuttosto una scheggia enormemente gravata dall'esperienza pubblica del personaggio storico.

Paradossalmente il principio primo di ogni Rivoluzione, al di là e al di sopra di ogni dimensione ideale, consiste nella creazione dell'*uomo nuovo*, di una nuova era nella civiltà umana. Non è possibile dire cosa ci sia di giusto in questo, o di terribile; la storia trita e mastica le macerie e l'Angelus di Klee ha sempre le ali aperte e la schiena rivolta al futuro. Billaud-Varenne è sicuramente un grado di rinnovamento umano e, se è lecito, un prototipo borghese contemporaneo, ché da adesso in poi ciò che serve all'uomo per il progresso della sua specie lo si paga e costa denaro. A questo personaggio Picchi demanda il compito di innescare l'azione di ognuna delle *dramatis personae*: Billaud-Varenne è l'uomo che, sul naviglio verso l'Ade o verso la Fortuna, è assediato dalla storia.

E non c'è nessuna regressione psicologica, i personaggi che appaiono ne *I Giacobini* di Picchi non sono il prodotto distorto della mente di Billaud-Varenne. Sono piuttosto la risultante di una compressione di tempi differenti in un solo luogo: al cospetto di Billaud-Varenne, nella stiva, tanto Robespierre, quanto St. Just sono vivi e presenti, hanno forma e materia.

Il Billaud-Varenne di Arnaldo Picchi oltrepassa il limite della sua stessa storia personale, è l'individuo oltre la storia, non è più afferrabile.