

[Titolo](#) || Il ventre del teatro
[Autore](#) || Giovanni Testori
[Pubblicato](#) || «Paragone. Letteratura», n° 220/40, giugno 1968, pag. 93.
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 1 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Il ventre del teatro

di *Giovanni Testori*

Questi appuntamenti, con le connesse domande, ferme asserzioni e dubitanti questioni prendono avvio da un episodio che, per essere di questi tempi, può servire (almeno così mi pare) ad agganciarli a qualcosa di preciso; a qualcosa che, come fatto, non risulti troppo discutibile.

Una Compagnia di prosa, del resto tra le prime per intelligenza di programmi e dedizione, mentre se ne andava attorno portando sulle scene un testo pirandelliano, preparava e poi allestiva una particolarissima edizione dell'*Agamennone* alfieriano. Il fatto sarebbe risultato di pura edificazione se, alla fine, l'opera del grande astigiano non fosse apparsa 'riscritta' (anzi, 'disiscritta').

L'episodio stimola subito una domanda. Vien cioè da chiedersi cosa mai sarebbe accaduto ave la tradizione della perenne dialettica o rissa sdegnosa, inesplicante ed ironica, tra testo e spettacolo, in che consiste la storia in negativo del nostro teatro, avesse pesato più sul testo che sullo spettacolo. In altre parole, ove fosse stato nell'abitudine d'una Compagnia primaria allestire, anziché Pirandello, Alfieri, che sarebbe accaduto qualora, per non importa che ragioni, quella Compagnia si fosse indotta a riprendere una delle tante 'esalazioni' concettuali del drammaturgo siciliano?¹

Sarebbe stato possibile 'riscrivere' o, invece, alla luce di quella tradizione, si sarebbe dovuto pienamente e totalmente 'scrivere' ciò che 'scritto' non sarebbe parso così come 'scritto', in effetti, non è?

Dilatata nell'arco non solo del presente, ma d'un passato non poi tanto prossimo, la questione tra letteratura e teatro è contenuta tutta, equivoca e, per chi la gioca, abbastanza ripugnante, nel suddetto episodio; che, ove mostrasse di possedere una conclusione, potrebbe essere tenuto per un apologo. Ma conclusioni esso sembra proprio non averne. Tuttavia, anche preso come indice d'una situazione, risulta estremamente pregno di sensi e, a suo modo, di significati.

La recente reviviscenza del teatro pirandelliano, postulata anche da una certa parte della letteratura che pure, e giustamente, era stata con lui diffidente e restia, e postulata per ragioni non tutte illustri e chiare, legate, almeno mi par di capire, alle dimissioni che essa letteratura va effettuando, con masochistica felicità ma altresì con flagrante senso dei propri comodi, nei confronti delle altre discipline dello scibile (ivi compresa la supposta coscienza o animazione 'filosofica' di Pirandello) ha mostrato in modo anche troppo evidente a chi appartiene alle ragioni della 'scrittura' (e, quindi, al 'teatro') che quella drammaturgia s'è esaurita in una serie di canovacci, impressionanti certo ai loro tempi, encomiabili anche oggi per prestigiosità di gioco e disponibilità d'intrigo, ma che non ha mai affrontato il termine primo (ed ultimo), il termine non rinunciabile e non sconfessabile del teatro (non sconfessabile salvo da parte della mediocre presunzione e dell'isteria cinica propria al pensiero laico che da qualche anno possiede e ricatta il mondo della nostra cultura); quel termine per cui sulle scene e, prima in se medesimo, tenta di 'verbalizzare' il grumo dell'esistenza; di far sì che la carne (o, se proprio si vuole, il suo determinarsi in storia) si rifaccia 'verbo' per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia; e ricadere poi, di nuovo, nel suo fango tenebroso e cieco; data l'evidente, tragica impossibilità che questo si verifichi altrimenti che come 'tentativo'. Anche la resurrezione da operarsi attraverso il teatro è un'illusione moralistica e, alla fine, irreligiosa; tuttavia il teatro, nel suo effettuarsi, perviene a violare e a lacerare il tessuto della società che lo riceve, quanto più, in quella verifica, assale, dilania, esaspera e fa così dirompere i valori nascosti dell'irrazionale. Senonché l'occhio laico, contro la passione (contro il mistero, la nonragione, insomma, di un'altra ragione), postula la critica; e si trova così in mano i giochi ammiccanti, spesso malfidi ed idioti, dei canovacci e dei consumi spettacolisti che si merita; consumi determinati ed operati da un'intelligenza che s'è staccata per comodità di lavoro (e di vita meramente sociale, anzi mondana) dalla materia e dal fango (ma anche dall'eventuale luce) del viscere; e, quindi, dalla pasta immensa e buia dell'umana vicenda; dell'umano destino.

Ecco il vero teatro (la tragedia) non potrà mai essere 'rappresentazione criticata', ma sempre e solo 'verbalizzazione tentata'.

La constatazione più desolante che può farsi sul teatro così come, al presente, risulta postulato e, quando capiti, in vari modi realizzato, è questa: che esso arriva ad ammettere lo scacco delle proprie proposizioni, delle proprie tesi e dei propri concetti (e magari a farsi, di quello scacco, la propria esibita virtù, la propria sgarigante insoddisfazione) ma non perviene mai ad ammettere lo scacco del proprio viscere; insomma, della propria natura.

La dialettica e la speciosa vanità del pensiero laico hanno cercato di destituire d'ogni valore le ragioni ultime (le ragioni oscure e sacre) della parola-materia (e mettiamo pure che fossero e restassero pressoché indicibili; un pantano d'imprecazioni, d'urli irrisolvibili e di bestemmie); ma lo scotto da pagarsi è sempre stato che la morte della parola (della 'letteratura'), infinite volte decretata, ha dovuto altrettante volte esser rinnegata perché quella dialettica potesse disporre del minimo di terreno su cui agire con una certa credibilità, anche sociale e mondana; diciamo pure, del luogo deputato per cui il teatro è teatro. Ora

¹ Il termine 'esalazione' riferito al teatro è tolto da Lm breve testo di Nicola Chiaromonte, al titolo *Fantasma in periferia* ('Tempo presente', Anno XII, N. II, Novembre 1967) dove, tuttavia, è fatto seguire dall'aggettivo 'verbale'.

Titolo || Il ventre del teatro
Autore || Giovanni Testori
Pubblicato || «Paragone. Letteratura», n° 220/40, giugno 1968, pag. 93.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

questo luogo non è scenico, ma verbale. E risiede in una specifica buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola; carnale e motoria non necessariamente nel senso dell'azione storica, ma in quello dell'azione incarnante (o del suo tentativo).

La parola del teatro è, prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica.

Mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurghi ed urli; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale. Un moto che, per la sua origine, risulta possibile solo quando l'interloquuto non è un personaggio creato ma, comunque, una forza creante.

Il monologo libera e, con ogni probabilità, oggi come oggi, non può altro che incrudelire ed esacerbare la situazione viscerale (prenatale) d'un personaggio così come si trova in un determinato momento della sua esistenza. Forse è poco, ma è certo l'unico dato possibile a una condizione teatrale che non intenda essere né 'a chiave', né 'critica'; forse neppure passionale; ma complessamente e atrocemente germinale; in ogni caso non sottomessa ad alcuna forza di 'direzione politica', in che, oggi, si trasformano quasi tutti i presupposti ideologici; anche se, per avventura, furon tinti di presagi, di volontà e di sangue rivoluzionari ed eversivi.

La più parte del teatro moderno risulta ossessionata dal bisogno di liberarsi del naturalismo, ma lo fa stabilendo a furia d'ipotesi un piano di giochi, movimenti ed ingranaggi che poi, come un trapezio, mostra di reggere proprio e solo perché fondato sulle assi sceniche del naturalismo così a lungo deprecato. Tranne poche eccezioni, ritenute come non pertinenti, 'irrecitabili' o 'letterarie', esso mostra di non capire che l'unico modo per arrivare a quella liberazione è di compiere il cammino inverso; anziché costruire canovacci e ipotesi drammaturgiche pretestuosamente antinaturalistiche, ma inchiavardate poi, e tenacemente, proprio al senso e al mondo del naturalismo, procombervi fino ad arrivare, strato per strato, cecità per cecità, al ganglio del suo viscere; passare, cioè, dal naturalismo alla natura; dall'atteggiamento storico della materia alla materia, dalla sua supposta intelligenza (e intelligibilità) alla sua cecità certa (il che è forse esprimibile per ingorghi di parole, non mai, questo è certo, per ingranaggi di concetti o per loro ipotesi).

L'affermazione più speciosa ed offensiva degli uomini di spettacolo è che il teatro sia tale solo quando se ne effettua la rappresentazione scenica. Essa implica infatti la convinzione che, letta, la parola del teatro possa realizzarsi in altra dimensione che non sia, appunto, quella propria al teatro.

La rappresentazione è un modo di tentare il realizzarsi pubblico della parola teatrale. Ora, come tutti i tentativi, essa non esaurisce né la parola, né il suo continuo, inarrestabile farsi e disfarsi; il suo 'quantum' comprensibile e il suo 'quantum' incomprensibile (certo, indicibile; o, appunto, 'irrecitabile'). Che questo tentativo rechi in sé una approssimazione mi sembra fatale; ma è un'approssimazione, quindi un limite d'errore, assolutamente necessario per compiere quella realizzazione (io non oso dire; meglio, oggi non può osarsi dire: quel rito. Anche se, diminuiti, calpestati e orrendamente costituiti, continui poi a trattarsi dei lacerti e dei balbettamenti di quel rito, togliendo anche i quali il teatro 'non avrebbe più alcun senso e alcuna ragione).

Non c'è che da aggrapparsi o, per chi ha il dono ingrato d'esservi non c'è che da fabbricare il fabbricabile con quei lacerti; e subito ributtarli nel pantano della verità ancora (e per sempre) senza nome e senza faccia.

Quale logica di piani e di sviluppi, in simile condizione?

Sarebbe, comunque, una falsità (quello che si chiama l'impianto, il gioco scenico, infine, la 'recitabilità'; mais, à quoi bon?); sarebbe lo strozzamento delle ultime particelle di sangue e di carne, di vita, insomma, del teatro; le sole che contano; le sole che garantiscono la possibilità, non della sua sopravvivenza, ma del suo significato (anche nella memoria degli uomini; se così dovrà essere).

Nulla esclude che queste particelle possano diventare, a furia di combustione, d'una grandezza e d'una incombenza enormi; e che la loro specifica qualità teatrale si renda tanto violenta da raggiungere il massimo di pienezza e di sopportabilità; purché restino tali e conflagrino per quel che sono; e non barino con la supposta necessità della costruzione teatrale (e dei giochi che vi sono connessi).

Il peso eversivo del teatro è proporzionale alla sua capacità di distruggere le condizioni civili (storiche, sociali e politiche) di chi l'accosta, sia leggendolo, sia assistendovi.

Non è che il teatro debba portare il suo 'fruitore' al grado 'zero'; al contrario, deve portarlo alla melma, al pantano iniziale (o, se si preferisce, alla pietra, alla schisto viscido del principio che ne forma, in ogni caso, il grado 'totale'); e lì riimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata; la dialettica insormontabile; quella cioè che si presenta dopo che tutte le altre sian parse o, in effetti, sian state sciolte ed esaurite; in modo

Titolo || Il ventre del teatro
Autore || Giovanni Testori
Pubblicato || «Paragone. Letteratura», n° 220/40, giugno 1968, pag. 93.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

che, alla fine, s'abbia la dilagante prova dell'impossibilità d'una risposta che sia veramente tale (come, invece, normalmente, per la risibile teoria della redimibilità o catarsi o funzione morale e sociale del teatro, anziché della sua spettrazione religiosa, si propende a credere e a fare).

Condurre lo spettatore alla catarsi significherebbe condurlo alla soluzione? Esattamente e tragicamente il contrario: significa condurlo alla constatazione dell'impossibilità d'ogni soluzione. Il teatro non imita nessun'altra tecnica d'espressione e di rivelazione; estrude il problema, 'la questione', dal contesto della vita; ma lo estrude nella coscienza e nella carne, nella carne-coscienza d'ogni individuo; e con la vergogna, anzi, lo scandalo, quando questo s'effettui in pubblico, di sentire che quella estroazione avviene davanti ad altri, insieme ad altri, nello stesso momento che per altri. La vera ragione (e giustificazione) dello spettacolo è questa.

Il teatro, quando se ne tenti la realizzazione pubblica non può essere altro che il dilagare immenso e inarrestabile d'una vergogna; e, quindi, il verificarsi, altrettanto inarrestabile e immenso, d'uno scandalo. La lacerazione dell'ultima cellula di credibilità; ma non certo ideologica; la sua perpetua agonia.

Di fronte allo scandalo, che nell'accezione qui usata è sempre di natura religiosa, i laici tentano, magari inconsapevolmente, di difendersi spostando i termini del problema.

In quello spostamento il gesto più comune e più facile è quello d'accusare il teatro di non esser più tale. Guai, infatti, se agli amanti delle problematiche storiche, attorno alle quali ci si può anche sedere e a lungo interloquire, si sottraggono di mano i termini delle problematiche medesime per lasciarvi la fiamma nuda e splendente, il nodo atroce e inestricabile del problema. Essendo i termini delle problematiche mutabili e il nodo, invece, immutabile, il minimo che può accadere è di sentirsi accusare d'esser fuori del tempo.

Ma il tempo passa; e le mani che reggono i termini del gioco dialettico diventano presto gonfie di vecchiaia; poi, flaccide; poi, ossa; infine, cenere e niente.

Il teatro, quanto più s'avvicina al nodo dell'esistenza, tanto più perviene a distruggere tutti i dati tecnici propri al momento in cui si trova ad agire. È sintomatico che tra i grandi autori tragici, pur nell'arco dei secoli, non corra differenza tecnica alcuna, mentre ne son corse e ne corrono di continuo tra gli autori dei dispositivi drammatici.

Forse il vero teatro, essendo alla fine una prova esclusivamente religiosa, è immobile. Certo ricade di continuo nel proprio grembo, che è di tipo oscuro, inesplicabile, sia per tesi, sia per dialettiche; insomma, lacerante e senz'esiti; in una parola (ma saranno poi un fiume) monologante.

Che significato può avere il deuteragonista? Quello di moltiplicare e ulteriormente arroventare il movimento che è nelle parole del protagonista. Può esistere, replicare e raddoppiare quel movimento, come in uno specchio in cui l'uno e l'altro finiranno per schiantarsi, uccisi dal loro stesso tentativo d'interrogazione; ma non ne è l'elemento primo e necessario.

Lo stipamento di personaggi ed azioni, anche visive, che è nel teatro elisabettiano non riesce a prendere altro significato che quello d'arrivare a un suo proprio sistema di concentrazione monologante e a una sua propria, moltiplicata immobilità e stabilizzazione. Naturalmente si tratta d'un monologo a voci multiple, azzanti sé e altrui; e d'una immobilità che raggiunge se stessa per accumulo di forze motorie, anziché per scatenamento di forze radicate nei loro precipizi e, dunque, atrocemente statiche.

Mi pare evidente che nella tragedia greca la staticità tenti continuamente di sprigionare da sé il massimo di moto (nei doppi sensi: dell'abisso e dell'altezza) e che, viceversa, nella tragedia elisabettiana la furia dei movimenti miri sempre a raggiungere la sua propria stasi; diciamo pure, la pace e la fermitudine della bara.

Il precipitarsi di quell'accumulo d'azioni verso la strage e la tomba è più che sintomatico; esso si pone come la metafora ultima ed estrema di un'umanità accecata e ribelle, ma girante attorno ai propri movimenti come un feto attorno al proprio cordone ombelicale. Così facendo essa si esacerba, si lacerava, tenta di spostare continuamente, il proprio punto di gravitazione, che tuttavia rimane sempre e fatalmente il medesimo; forse questo accade per cercare, comunque, un'evasione che sia veramente tale; o una fuga.

Quel punto è la vera, terribile trappola di tutto il teatro elisabettiano; e in altro non consiste che nel sangue della nascita e dell'agonia, nel gemito del parto e della mente, nello strame (con la sua terribile attrazione) del punto di partenza e del punto d'arrivo.

Intervenire con la logica critica e coi suoi vari dispositivi (sempre di natura capziosamente laica) in quello stipamento, significa passare dalla concentrazione tragica alla deconcentrazione drammatica. La necessità che la dialettica delle azioni risulti un teorema risolvibile o, comunque, intellettualmente aggredibile, anziché il modo unico ed escludente di verificarsi del problema stesso (cioè della 'questione'), è tipico dell'intervento laico su una materia che resta, invece, cupamente o splendidamente, certo esclusivamente e fisiologicamente, sacra; religiosa.

Titolo || Il ventre del teatro
Autore || Giovanni Testori
Pubblicato || «Paragone. Letteratura», n° 220/40, giugno 1968, pag. 93.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Quell'intervento può rendere apparentemente esplicabile (e, quindi, sopportabile) quella materia; tuttavia, malgrado la presunzione, non perviene mai né a scinderla, né a risolverla. Semplicemente tenta d'esorcizzarla. Ma dovrà poi, di tempo in tempo, riconoscere che fin la sua presunzione è stata possibile solo e proprio in grazia della naturalità (e insopportabilità) di quella materia; di quel ganglio; di quel pantano.

Il nostro teatro ha sempre mostrato una certa consuetudine col linguaggio tragico solo quando s'è trattato di linguaggio tragico tradotto e così ha sempre ignorato (e, al riguardo, non è mai pervenuto a stabilire una qualunque tradizione) i valori di struttura, pressione e scatenamento che vivono all'interno della motoria (eretta o straripante) propria alla parola-materia del linguaggio tragico quando sia colto alle sue origini; quando, cioè, non sia ancora tradotto (e ridotto). Il nostro teatro accetta, insomma, le 'vulgate' dai greci e dagli elisabettiani, ma rifiuta sistematicamente di far i conti col Della Valle e con l'Alfieri (e cito i due nomi più grandi; i due astri di stupore e di fango; i due naufraghi nel pantano del nostro 'verbo' tragico); per questa via sembra propenso a credere che gli autentici termini d'una tragedia siano da identificarsi in un nucleo d'azioni espresse attraverso parole, anziché in un nucleo di parole che sono già di per sé azione (col mistero che quel nucleo sempre si trascina dentro).

Nella traduzione d'un testo tragico, perduto, com'è fatale che sia, il non traducibile valore interno (carnale) e quindi la stessa capacità attiva (motoria) della parola, restano a nudo, messi anzi in sconcia evidenza, l'estrinseco degli eventi e i loro intrighi. Ne deriva la possibilità di riempire il vuoto lasciato da quella perdita con una dose, maggiore o minore a secondo dei casi, di significati decifrabili (esterni). Ora noi sappiamo bene che nulla come quei significati, decifrabili appunto perché esterni, accorrono ai discettatori delle 'tematiche' che il teatro moderno propone di continuo come obbligatorie per essere se stesso; ricorrendo, appena sembri il caso, alle armi del ricatto; la prima delle quali consiste nell'accusare chi non si muove in quella direzione e su quelle assi, di non appartenere alla contemporaneità. Solo che la contemporaneità è talmente più vasta, talmente più ambigua e, in ogni caso, talmente più inafferrabile, da sfuggire a tutti quei binari e sommergere, per la legge della sua stessa, naturale violenza, tematiche, assi, direzioni e ricatti.

In nucleo tragico è ciò che ci si trova tra mano quando la distruzione di quei binari è avvenuta nel modo più completo; e così quella sommersione.

Sostituire al significato religioso della parola tragica la sua decifrazione laica, significa tentare una vana e risibile opera di esorcismo. Scrivo vana e risibile in quanto implica l'uso d'un mezzo e d'una formula irreligiose nei confronti di un grumo che è invece totalmente ed esclusivamente religioso. In quel tentativo il dispositivo dei laici paga flagrantemente il suo tributo con la diminuzione a falsetto anche dei propri stimoli più drammatici.

Bisognerebbe che gli amanti dell'eventuale significato laico della tragedia facessero, come primo gesto, lo sforzo d'immaginare la 'leggibilità' laica, anziché totalmente viscerale (e demenziale) che poteva essere contenuta in una rappresentazione della tragedia greca o della tragedia elisabettiana, come presumibilmente accadeva ai tempi.

È la corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di 'spiegazione', direi di 'teorema', del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative. Forse il male è più vecchio. Qualcuno potrà scandalizzarsi, ma uno dei primi momenti di dissacrazione del teatro si è avuto con la lunga teoria delle 'rappresentazioni medioevali' (che pure si fregiavano del titolo di 'rappresentazioni sacre'), appunto perché fu uno dei primi momenti in cui il teatro venne domato e diretto da un bisogno di dimostrazione; anche se questa dimostrazione, invece che dalla lucentezza laica, era sostenuta dalla passione fideistica.

In questo senso mi pare sintomatico che il teatro brechtiano si mostri assai più prossimo, nelle strutture e nei modi, alle 'rappresentazioni' medioevali che non al teatro tragico così come s'è venuto configurando nel giro dei secoli.

Come gli anonimi redattori delle 'sacre rappresentazioni', anche Brecht non accetta lo scacco delle proprie tesi e, men che meno, quello del proprio mezzo, che deve esser subito riconosciuto per socialmente necessario. Egli è sicuro d'arrivare dove vuole; ma il suo punto d'arrivo è sempre largamente preventivato e, perciò, largamente prevedibile. Alla fine, quello che resta, non è mai un'interrogazione sull'esistenza, ma una 'dimostrazione' (una 'morale'), sulla storia. Del resto cosa esiste di più prossimo allo 'straniamento' brechtiano, del distacco e della 'riservatezza' che i testi delle 'sacre rappresentazioni', più che suggerire, sembrano domandare ed esigere nella loro realizzazione scenica?

E cosa di più lontano dell'immersione totale, un'immersione che raggiunge l'urlo, la cecità e la mania, che sembra richiesta dalla tragedia elisabettiana?

La luce (e il suo vanificarsi) che è nella parola tragica dovrebbe, portata sulle scene, diventar coagulo, sangue rappreso, lacerti di carne; ed agganziare così per sé un peso assolutamente fisiologico.

Si batte sempre la carne contro la carne per pervenire, non all'emissione d'una risposta, ma alla enucleazione d'una domanda (della 'domanda').

[Titolo](#) || Il ventre del teatro
[Autore](#) || Giovanni Testori
[Pubblicato](#) || «Paragone. Letteratura», n° 220/40, giugno 1968, pag. 93.
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 5 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Deve esserci, sempre, l'irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus. Gli opposti, insomma, compresenti e fusi in un'unica imprecazione interrogante.

Messo sulle assi d'un teatro, tutto ciò che è tragico assume una presenza tale ed una tale capacità d'esaltazione fisica da vincere e schiantare la personalità d'ogni attore. Questo, tuttavia, non deve accadere per 'immedesimazione' psicologica (che è un fatto ancora labile e marginale; e, in ogni caso, drammatico) ma per vera e propria 'consustanziazione'.

La lotta fra due o più personaggi finisce per essere sempre un imprecante coro disperato che lotta contro un'altra cosa, un'altra forza o entità o ventre o volontà escludente, che lo contiene ma che non riesce (o non vuole o non può) proporgli una giustificazione che lo spieghi e gli conceda d'accettarsi per quel che è.

Non è vero che il teatro tragico svolga o dispieghi una determinata situazione storica (figuriamoci, dunque, se politica); è vero che tenta soltanto e sempre (ma con accanimento ed orrore) di violare il silenzio sbarrato e la cecità atroce di quella situazione.

È solo per grigia comodità e pigra abitudine intellettuale che si continua a pensare che i personaggi tragici abbiano uno svolgimento psicologico. Giudicati con tale metro, essi appaiono incongrui, spesso addirittura inesistenti. Credo che si sia più vicini al vero pensando che essi occupano il tempo e lo spazio loro concesso per riempire spazio e tempo, non delle loro storie, ma dei loro insolubili tentativi di 'verbalizzazione'. Quando, per quella via, lo spazio s'è tutto stipato (sia esso quello della pagina, sia invece quello del palcoscenico) e, per fatale connessione, il tempo tutto esaurito (sia quello della lettura, sia invece quello della rappresentazione), il personaggio tragico cade nella trappola della fine e si spegne per sempre; in apparenza per morte, soppressione o suicidio, in verità per la dimostrata impossibilità di realizzare quel tentativo.

I personaggi tragici, nel loro susseguirsi dentro l'arco dei tempi, non hanno mai avuto e non avranno mai altro significato che quello di ripetere, in termini diversi, lo stesso, antico, luminoso tentativo; la stessa, antica, luminosa bestemmia.

Non illudiamoci. Più la parola del teatro è teatrale, più risulta difficile renderne sopportabile il suo effettuarsi pubblico; quindi, la sua 'recitabilità'.

Ma poi, 'recitabilità' rispetto a chi e a che cosa, se non a se stessa? Probabilmente quando si parla di 'recitabilità' o meno, lo si fa nei termini in uso presso chi ha mente, ufficio e abitudine di 'traduttore' (sia esso vero e proprio traduttore, o sia invece regista ed attore); non in quelli dello spessore 'fisico' che è tipico della parola 'tragica'.

Quanto più ci si allontana dall'indicibile e dall'insopportabile, tanto più ci si allontana dal ventre stesso del teatro (e dalla 'questione' in cui, per sua natura, il teatro solamente consiste).

Forse si può (si deve) indicare ed aprire, urlando, nell'insensatezza dell'essere una piaga. O indicarla e aprirla un'altra volta. Non rimane altro. È un margine strettissimo, come tutti i margini delle ferite; ma può contenere tutto.

Nessuna logica: un gemito; un pullulare (come il fango nei Campi Flegrei o il sangue nelle teche dei martiri); un borborigmo che ha il solo significato di evertere; o di tentare l'eversione.

Non esiste nessuna possibilità di scioglimento. Anche la pace della bara riporta l'uomo all'interno del suo processo di disfacimento. Così la parola del teatro, una volta che il testo e la sua rappresentazione siano finiti.

Probabilmente la funzione del teatro (se davvero ne esiste una) sta alle radici dell'indicibilità. Essa consiste nell'estroazione del 'problema', come un corpo che sia inserito in un altro corpo; e nella meditazione di quel lacerto di carne sopra le assi del palcoscenico, come sopra quelle di un catafalco. Esattamente come in una veglia funebre. E sempre con la paura che sia l'ultimo sguardo e l'ultima possibilità concesse all'uomo.

'Il faut tenter de vivre': il teatro è un tentativo da fare giusto per le stesse incalcolabili ragioni. Che la risposta non venga non autorizza a non tentare la domanda e a non provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere; del destino. Può darsi che, almeno nel punto dell'agonia, quella bocca si apra; ed esali da sé, non un concetto, ma un suono: il 'verbo'.

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

NUOVA SERIE - 40

220

LETTERATURA

GIUGNO

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

1968

PARAGONE

Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
diretta da Roberto Longhi

NUOVA SERIE - 40

LETTERATURA

Anno XIX - Numero 220/40 - giugno 1968

SOMMARIO

GIORGIO CESARANO: *'Vengo anch'io'. Diario di una settimana con gli studenti* - GIACOMO DEBENEDETTI: *'Il fu Mattia Pascal'* (a cura di CESARE GARBOLI) - GIOVANNI TESTORI: *Il ventre del teatro* - AMELIA ROSSELLI: *Le chinois à Rome*

GIORNALE

FRANCO FORTINI: *Medio Oriente*

APPUNTI

Montaigne e la struttura (Fausta Garavini) - *Cinema italiano: l'escalation dei nuovi registi* (Guido Fink) - *D. Morris, La scimmia nuda* (Gastone Pettenati)