

BENEDETTO MARZULLO

L'attore senza volto *

“Teatro” ed “attore” appaiono termini inequivoci, nella cultura occidentale. In realtà la storia, e quindi le successive funzioni del binomio, risultano altamente mutevoli: è il rapporto (in genere ambiguo, non di rado conflittuale) tra le due entità a rideterminarne le reciproche valenze. Che il teatro sia strumento dell'attore, sembra oggi prevaricante: il paradosso si attenua, se per “teatro” si intende l'apparato meno rigido e pregiudiziale, con “attore” si indica un creativo, anche se imprevedibile demiurgo.

La vicenda si è già, ed istruttivamente, verificata. Ne abbiamo una testimonianza d'eccezione. La *Poetica* di Aristotele, malgrado la sua specie manualistica e prescrittiva, rappresenta una umorosa, se non indignata reazione ad analogo fenomeno di ribaltamento: la supposta degenerazione del teatro, la centralità dell'attore apparivano ormai irreversibili. Del resto, solo reinventando il teatro si otterrà una riduzione (nuovamente strumentale) dell'attore. Aristotele guarda pervicacemente al passato: della “commedia nuova”, integralmente borghese, emblematica di una misura (o mediocrità?) non solo etica, che egli stesso ha predicato, nel suo *pamphlet* non v'è traccia né sospetto, malgrado precocissimi, macroscopici fermenti.

Il precario condizionamento fra i due termini non è, a ben vedere, sostanziale: tanto meno categoriale. Per un intero secolo, non della preistoria, ma della loro sfolgorante storia, mancano documenti (e in genere monumenti) degli elementi ritenuti costitutivi. Abbiamo tuttavia dati sufficientemente attendibili, per le tappe essenziali. Nel 534 a.C. viene istituito ad Atene l'“agone” tragico, in onore del dio Dioniso: va appena sottolineato che la iniziativa risale a Pisistrato, da un quarto di secolo («per grazia di dio e per volontà della nazione») illuminato tiranno. Soltanto nel 486, subentrerebbe l'“agone” comico: nel cuore delle Guerre persiane, la cui epocale vittoria sarà dovuta ad un totalitario, quanto consapevole coinvolgimento popolare. È attraverso la commedia (e la sua conseguente istituzionalizzazione), che più liberamente si esprimono e consolidano le istanze delle classi emergenti.

È possibile ricostruire, con frammentaria approssimazione, i successivi “Fasti” della secolare vicenda. Tutti i dati a noi pervenuti (per via epigrafica o letteraria) risalgono in sostanza alla computeristica mente di Aristotele, autore di due separate opere catalogiche: le *Didascalie*, nonché le *Vittorie*. La documentazione più alta si preoccupa, significativamente, di registrare il solo arconte, quanto dire l'autorità incaricata dell'agone, la tribù che ne portava l'onere organizzativo, il

* Il presente testo, pubblicato nel 1981 in *Alfabeta*. 22. 20-22, è stato ristampato più recentemente in B. Marzullo, *Scripta Minora*. Hildesheim. Georg Olms Verlag. 2000.

nome del “corego” e (ultimo!) del “didascalo” vittorioso: quanto dire del responsabile finanziario e di quello esecutivo.

Il “didascalo” in realtà era il capocomico, spesso identico al poeta. La presenza del poeta, evidentemente, non ha rilevanza se non nella gara, dunque nella dimensione sociale. Preminente appare invece la prestazione dell’impresario, di un cittadino soggetto ad onerosa (non di rado gloriosa) imposizione, sostanzialmente fiscale. Privilegiata non risulta la “invenzione” (fatto privato, noi diremmo, o – sulle orme del nostro Aristotele – letterario), ma la rappresentazione: la messa in scena, il solo evento di interesse integralmente pubblico.

Destinatario è la intera comunità: Pericle (con sospetta sollecitudine) giungerà a risarcire, con una diaria minima, il cittadino che attenda allo spettacolo: cerimonia civica e religiosa assieme, in realtà politica. Per almeno un secolo non hanno rilevanza né infrastrutture né esecutori: soltanto nel 449 sembra istituito, aggiuntivamente, l’agone degli attori tragici, occorrerà un altro decennio per quelli comici. Testimoniando più che il successo, la scoperta dignità ed insorgenza dell’interprete: a nostro parere nasce, soltanto ora, la specificità del teatro, inizia la sua “laicizzazione”. Significativo è, del resto, che non soltanto i documenti ufficiali, ma le stesse testimonianze letterarie ignorano i termini di “teatro” e di “attore”.

Nei tragici, pure strutturalmente interessati, nessuna traccia: essi appaiono, dallo sdegnoso silenzio, contingentemente accessori. La commedia, più disinibitamente (o con vendicativo proposito) nomina il “teatro”, ma quale collettività dei fruitori. La medesima radice unisce, non soltanto sul piano linguistico, l’uno e gli altri, allo “spettacolo”: *thèatron*, *theatès*, *theòmenos* indicano il luogo ovvero l’utente (rispettivamente istituzionale ed occasionale) di quell’evento, che si esprime ed impone attraverso la parola *thèa*, quanto dire un attento, stupefatto percepire “visivo”. Morfologicamente, il latino *spettaculum* è l’esatto calco di *thèatron*, nella radice come nel funzionale suffisso.

Più imbarazza la ostinata reticenza nei confronti dell’“attore”, e della sua attività. La cui sostanza è strutturalmente operativa, come intuisce ma promiscuamente sottolinea per primo Aristotele. È la *praxis*, la “attualizzazione” di un fatto (non la sua “narrazione”), che rende possibile il “dramma”, egli sembra affermare agli inizi della *Poetica*. Purtroppo *drama* sarebbe termine dorico (un dialetto conservatore, odiosamato): correntemente l’attico direbbe *pragma*, che indica il fatto comunque accaduto, diverso da quello in via di sviluppo. Già la vecchia matrice “dorica”, per un evento squisitamente ateniese, sconcerata: ma altrettanto oscuri resteranno “tragedia” e “commedia”, che tuttavia si impongono, giungeranno fino a noi, con caratteristiche formali e sostanziali presso che immutate.

All'inusitato *drama* (lo richiamerà, con buffonesca enfasi, il solo Aristofane: in quella magistrale lezione di drammaturgia, offertaci nelle *Rane*), all'aulica se non estetica terminologia del *drân*, Aristotele correttamente sostituisce il *prattein* per indicare l'azione, il participio *pratton* sia per chi crea, sia per le persone implicate: a livello strutturale nonché operativo, nel canovaccio come sulla scena.

Aristotele probabilmente inventa, almeno sul piano concettuale. Una invenzione apparentemente isolata: manca in Platone, non ha fortuna in seguito. Anche se la dottrina (non la prassi!) teatrale latina, sembrerebbe puntualmente riprenderlo: *agere, actus, actio, actor* in particolar modo, subiranno una fortunata specializzazione tecnica, giunta fino a noi. Ma non all'interno della drammaturgia latina, va ribadito, che (tranne nei Prologhi terenziani, e isolati quanto ambigui passi plautini), ignora programmaticamente ognuno di questi termini.

L'attore in greco (ma solo in greco?) non ha nome, né presenza. È di nuovo Aristotele a fornircene ragione: non può averne, perché è lo stesso poeta ad "agire" in scena. Quando si aggiungerà, sembra con Sofocle, un secondo attore, soprattutto quando il poeta rinunci ad esibirsi da protagonista, si dovrà aggregare un sostituto: sarà inizialmente un altro poeta (il remissivo Cratete lo sarà del "Tauròfago" Cratino), quindi un estraneo. Strutturalmente, egli sarà un *outsider*. Aristotele, pur lamentando la oscurità impenetrabile della preistoria drammatica, sottolinea che si tratta di "volontari". Al "coro" e al suo istruttore, inizialmente allo stesso autore (con finalizzato intervento), provvedeva lo stato ateniese: alla imprevedibile gemmazione di questo e di ogni altro operatore, ormai scenico e non più rituale, soccorrerà la improvvisazione. L'attore è, quindi, senza nome: anonimo (come abbiamo constatato) per lungo tempo: privo di riconoscimento, di sostegno ufficiale.

C'è da sospettare, che al vecchio "rituale" drammatico (ambigua funzione politico-religiosa) erano obbligati i cittadini di diritto. Alla nuova, sotto molti aspetti degenerante funzione saranno destinati individui marginali: essa costituiva una lacerazione dello schema consacrato, conduceva ad irreversibile secolarizzazione. Sdegnosamente, Platone intimerà di lasciare questo ignobile compito a schiavi e stranieri: è verosimile, che egli invochi una (a suo giudizio) salutare restaurazione. Anche a Roma sono attori schiavi o liberti, generalmente considerati *infames*: non avranno cittadinanza (il loro caratteristico nome di "istrione" è importato dall'Etruria, apertamente rifiutato), non l'avranno nell'evo di mezzo, rischiano ancora oggi una pur onorevole ghettizzazione. Ma senza nome è già la funzione dell'attore. Il *pratton* di Aristotele ne designava (tutt'altro che esclusivamente) la dimensione operativa. Il termine che da sempre si usava in Attica era invece *hypokritès*, è deverbale da *hypokrinomai*. Di ambedue non v'è (ovviamente) traccia della tragedia, nei documenti letterari fino a tutto il V secolo. Sarà di nuovo la commedia a

rompere impertinatamente il tabù, a deridere un non meglio identificato *hypokritès*, ad usare un'altra ed ambigua volta il verbo *hypokrìnesthai*.

Istituito nel 449 a.C. l'agone degli "attori" tragici, il termine finalmente emerge dalla clandestinità. Esso imbarazza non soltanto per la equivoca significazione, ma sconcerta già dal punto di vista linguistico. L'attico ignora infatti *hypokrìnesthai*: se davvero equivalesse, come già suggeriscono fonti antiche, ad un rituale *respondère*, sistematicamente verrebbe sostituito con l'usuale *apokrìnesthai*.

Ma la funzione del "rispondere" ha tutta l'aria di essere inventata: l'attore non risponde al Coro, anche se non di rado lo impegnerà dialogicamente. Ancora una volta è Aristotele ad avvertirci, che il "dramma" nasce, quando a prevalere sarà la "parola": egli usa, significativamente, *protagonistèin*. Ma intende qualcosa di assolutamente nuovo, il "dialogo" fra attori, il latino *deverbiium* insomma, cui si oppongono costitutivamente gli interventi corali (*cantica*), sia melici sia orchestrici. Il gruppo *hypokrinomai*, *hypokritès*, *hypòkrisis*, fino alla odierna "ipocrisia" (che ha un farisaico tramite neo-testamentario) è del tutto estraneo all'attico: indica una funzione tecnica, che sola può giustificare la sorprendente mutuazione.

Proviene dalla Ionia, terra di raffinata cultura, ma priva di teatro. Il verbo è già in Omero, con una emblematica specializzazione. Genericamente indica il "rispondere", ma peculiarmente significa quella elaborata ed anzi ispirata risposta, che forniscono gli indovini. Essi in realtà "interpretano" una proposta, una situazione, un indizio. Sembra indubbio, che *hypokritès* e simili esprimano uno specifico talento: non volgarmente esegetico, ma di intuitiva penetrazione, di insostituibile mediazione ed attuazione. La radice verbale sottolinea (come nell'italiano, e già nel latino "discriminare") un sottile "discernere", una intelligenza che la preposizione (*hypo-*), in sostanza attenuativa, definisce congetturale, induttivamente costruita. L'indovino, con il suo *hypokrìnesthai*, realizza un tramite fra l'occulto, il virtuale, e la verifica oggettivante. L'interprete drammatico "media", visualmente materializza una "parte": altrimenti potenziale, muta perché verbale¹.

Nella gremità continentale, tuttavia matrice del dramma, il nome dell'attore risulta un esotismo. Ma Pindaro offre una precoce, quanto inattesa spia su questa situazione, verosimilmente artificiosa. Egli cantore, ed anzi esecutore di un (ditirambico) Inno, si dice stimolato «a guisa di marino delfino», che l'amabile suono dei flauti ha scosso dagli immobili abissi. Eccezionale è lo stilema *delphinos hypòkrisin*, di cui si ammanta: non solo perché unico (e precoce) documento nel quinto secolo, ma per l'uso avverbiale e dunque cristallizzato della problematica *hypòkrisis*. Il cui significato non si discosta da quello drammaturgico. Più che imitazione, significa identificazione:

¹ Cf. *Il nome dell'attore*. In *Etinforma*. 3/8. 1997. 4.

immedesimarsi in un ruolo, renderlo tangibilmente operativo, “interpretarlo”. La testimonianza di Pindaro sarà coeva, noi supponiamo, all’insorgere dell’attore: della sua funzione, del suo rango, non più che apparentemente vicario.

La viscosità delle strutture, formali e linguistiche (sono in realtà sovrastrutture), ignora ed esorcizza l’evento. Eppure, anche Aristotele deve ammettere che non vi è dramma senza il moltiplicarsi delle parti, senza lo sdoppiamento oggettivo, e quindi spersonalizzato, dell’autore. È dalla sua consapevole rinuncia, che nasce l’attore: un linguaggio, che non è più comunicativo, ma scenico, performativo. La tempestiva delega di Sofocle (ma anche di Euripide e di Aristofane), il sorprendente disinteresse per la messinscena, significano l’acutizzarsi del momento creativo, ma anche l’emergere di competenze e professionalità in gran parte esecutive, destinate alla autonomia. Alla morte della tragedia, in scena resteranno gli attori. Scomparsi i grandi autori, essi diventeranno arbitri della rappresentazione: signori, per lungo tempo incontrollabili, del teatro.

Nelle *Rane* (405 a.C.), mancati a breve distanza Euripide e quindi Sofocle, Aristofane proclama la irreparabile fine dell’arte. Vano cicaliccio sarebbe la voce dei superstiti: tale resterà per tutto il IV secolo e per quelli venturi, fino alla Rinascenza. Aristotele lamenterà, nella successiva *Rhetorica*, che «oggi gli attori hanno maggior potere dei poeti». Attribuisce il deplorabile evento alla canagliaggine dei cittadini, con ogni probabilità degli stessi ordinamenti politici, scopertamente demagogici. La nuova platea senza dubbio prevarica, impone i suoi gusti sguaiati, sensazionali, edonistici: è il trionfo della “teatrocrasia”, lamenta (negli stessi anni?) Platone. In realtà, deve riconoscere Aristotele, il dramma ha raggiunto il suo culmine, il proprio *telos* – egli sentenzia – con Euripide: Antifane nella prima metà del IV secolo, Alessi nella seconda, sono prolifici e dunque acclamati autori di commedie (260 ne avrebbe prodotte l’uno, 245 l’altro). Nella tragedia eccelle, con 240 opere, un problematico Carneade, certo Astidamante, ed Astidamante si chiamava suo padre, a sua volta tragedo. Nulla, se non insipidi brandelli, ci è pervenuto di questa esuberante produzione: non più che consumistica, “seriale”.

Il momento creativo risulta esaurito: esaurite sono piuttosto le premesse strutturali (economico-sociali, e quindi politiche) della vecchia esperienza drammaturgica. Dai trionfi di Maratona, che coinvolsero non solo nel teatro, ma nella stessa figurativa autentiche istanze popolari (aristocratici *kouroi*, plasticamente si animano, rompono la fissità di schemi tradizionali), dalla esplosiva esperienza civica della *polis* ateniese si è passati ormai alla soggezione, diretta o indiretta, allo straniero: prima persiana, quindi macedone, attraverso intrighi e sopraffazioni oligarchici. Sulla scena non resta spazio che per l’esecuzione, la variazione, la contaminazione. Necessariamente domina l’attore, l’esibizionismo, il virtuosismo: dilaga la dimensione visuale, melodica, orchestrale.

Ingigantiscono gli apparati, si ampliano i teatri, impera l'illusionismo, viene travolta la funzionale, in realtà austera misura, di cui si sostanziano i classici.

Ritirandosi o scomparso l'autore, lo surroga l'attore: alla parola scenicamente evocatrice, si sostituisce l'immagine corporea, il movimento, la sonorità, musica e vocale. L'attore non materializza lo spazio: come avveniva nello scabro dramma classico. La mimesi diviene rudemente realistica, naturalistici gli scenari. Il rovello etico, intellettualistico della vecchia tragedia, e non meno della commedia (la *Lisistrata* di Aristofane nulla ha da invidiare ad *Antigone*, sua gelida matrice), si dissolve: ne proliferano vistose, ma disimpegnate risonanze. Il teatro non esprime più religiosa e quindi umanistica tensione: della piccola, energica città-stato da cui era nato, per cui era fiorito, della sua laica coscienza non resta memoria. La barbarica, invadente corte di Macedonia sollecita l'estraniamento: di cui l'attore si avvia ad essere possente, non di rado mistificante (se non furfantesco), demiurgo.

Sono patetici i rimedi escogitati: i tentativi di restaurazione, paradossalmente, non fanno che esaltare la eversione. Nel 386 a.C. (Aristotele nascerà due anni dopo) si sancisce l'esecuzione ufficiale di tragedie "classiche": dello stesso anno è la pace di Antalcida, dettata dal re di Persia. Nel 339 si riprendono regolari agoni di antiche tragedie, solo trent'anni dopo rispunteranno le commedie: ma del 338 è la battaglia di Cheronea, la Grecia diventa un protettorato macedone. Alla perdita della libertà si supplisce con l'"archeologia", con speciosità culturali: significativamente, nella stessa occasione, gli attori ottengono di recitare, dunque, di specializzarsi, in un singolo ed impreziosito dramma. Operazioni visibilmente pretestuose, di equivoco riflusso.

Già dalla *Poetica* di Aristotele (che dobbiamo dunque collocare fra le sue prime opere) si levavano insistenti grida di dolore: per l'innegabile scempio della tragedia, integralmente asservita alla spettacolarità. Con rabbiosa reazione, Aristotele espunge dalla compatta struttura tragica, la dimensione visuale, orchestica, musicale. La ritiene inessenziale, la dichiara non scenica, eterogenea. "Teatrale", par che suggerisca sdegnosamente, riservandosi in proposito altro e non di necessità impertinente discorso. Il "classicismo" di Aristotele appare in conflitto con il suo stesso tempo: risulterà tuttavia vincente, alla fine del secolo, nei successivi millenni.

Se il teatro rischia di essere sopraffatto dall'attore, non si salverà reprimendo i reprobati. Aristotele, oltre al biasimo, non ha nulla da offrire. Il forzoso privilegio del supporto verbale, lo conduce ad una concezione miserevolmente letteraria della tragedia. La cui "parola" è senza dubbio "scenica", rappresentativa prima che comunicativa, esuberantemente metaforica. Ma esangue, per la più fervida delle fantasie mentali: è concepita (come Aristotele sostanzialmente conferma) per essere "agita", materialmente "interpretata". Si è dubitato che, malgrado le incontestabili denunce, Aristotele sia mai stato a teatro: ne sarà certamente fuggito, torme di

rumorosi teatranti avrà tuttavia incontrato alla corte dei re macedoni, ove egli stesso soggiorerà quasi un decennio.

È il suo amico Licurgo, illuminato amministratore (anch'egli) della ormai coloniale *polis*, a tentare verso la fine degli anni Trenta, il salvataggio del teatro: puntando al ridimensionamento degli attori. Conduce a termine la gigantesca ricostruzione in pietra del teatro di Dioniso: cominciato da Pericle un secolo prima, accoglierà almeno quindicimila spettatori, ma soprattutto avrà – definitivamente – un palcoscenico vistosamente rialzato. Beneficiari ne saranno i cittadini, ma ulteriore visibilità e moltiplicata solennità riceveranno gli attori. Licurgo ordina tre bronzee statue dei massimi Tragici: proteggeranno verosimilmente la scena, significheranno in realtà (non più che velleitariamente) propositi restaurativi. Tradiscono la falsa coscienza di Licurgo, diviso tra umanistiche nostalgie ed illusionistici *circenses*. Consacrano, nello stile del potere, la massificazione del teatro. La stessa *skeuotheke* (imponente deposito di attrezzeria teatrale, da lui istituito), suscita inquietanti sospetti museali: anticipa il moderno *Beaubourg*.

Non meno ambigua è l'ultima sua iniziativa, con cui dispone una edizione di Stato per i venerati tragici: da conservare nei pubblici Archivi, da imporre rigorosamente ai teatranti. Essa conferma (a parte ogni suo arbitrio, o interessata manipolazione editoriale) l'uso strumentale, in realtà demagogico, dei classici. Il controllo imposto agli attori è nuovamente pretestuoso, non soltanto formale. I sacri testi saranno verosimilmente difesi da “operistiche” iniziative e manipolazioni, da avventurosi *recitals*.

Aristotele avvertiva, già nella *Poetica*, dell'uso intercambiabile degli intermezzi corali, temeva consimili abusi per le stesse “tirate” tragiche (di stampo ormai declamatorio), addirittura per gli “episodi”: mette in guardia dalla eventualità di una *contaminatio*, che troveremo perfettamente (ma non certo improvvisamente) realizzata dai comici latini. La organica integrità dei classici, per influsso del medesimo Aristotele dobbiamo dire, sembra ufficialmente garantita. Chi ne impedirà tuttavia un uso quanto meno “espressionistico”, in realtà arrogamente strumentale?

L'attore non può che giovare di tali iniziative, la collusione col pubblico viene consolidata, la finalizzazione subdolamente politica è generalizzata. Si istituiranno, comprensibilmente, gli agoni per il migliore attore tragico (antico), quindi per il migliore comico (antico). Si infittiscono i teatri, gli agoni, le esibizioni, a livello non più nazionale, ma ecumenico. Al matrimonio di Alessandro, celebrato a Susa nel 324 a.C., erano presenti i più celebri teatranti. Avevano seguito il sovrano, fino ad Ecbàtana, nel cuore della sconfitta Persia, tremila specialisti della scena e (sperabilmente) affini. La intempestiva morte dell'eroe li avrà sorpresi lontano dalla patria, senza autorevole (o autoritario che fosse) incoraggiamento e difesa.

Contro la splendida ma umorosa precarietà, si costituiscono e robustamente si affermano formali cooperative (*koinà*) e quindi associazioni (*synodoi*), di attori ed operatori dello spettacolo. Strutture rigorose, con gerarchie e funzioni ordinate sul modello statale, dotate di privilegi eccezionali (sul piano interno ed internazionale), di capacità contrattuali, di prerogative addirittura diplomatiche. Sono quei *technitai* (*scaenici artifices*, li chiamerà Cicerone), devoti e protetti dal dio Dioniso: una sorta di Gesuitica Compagnia, della cui prevaricante professionalità Aristotele aveva sarcasticamente dubitato (nella *Rhetorica*, non ancora nella *Poetica*). Anche i “pirati”, egli sottolinea, oggi si fanno chiamare “approvvigionatori”: più che di tecnici, egli ne sottoscrive la nomea di *Dionysokòlakes*, di adulatori, a suo giudizio parassiti, dell’arte.

La scena risulta ormai in funzione dell’attore. L’equilibrio tra infrastrutture ed operatore, per cui si realizza il teatro e non la vacua teatralità, sembra smarrito: neppure più intuito. Con Demetrio Falèreo, altro e coerentemente sollecito proconsole macedone, si verifica a quel che pare un definitivo colpo di mano: governò Atene dal 317 al 307, scolaro di Aristotele, ma seguace più rigoroso della platonica statocrazia. Abolisce la “coregia”, la sgradevole ma anche imprevedibile imposizione del finanziamento teatrale ai singoli cittadini: provvederà lo Stato, direttamente, attraverso un pubblico *agonothètes*, di nuovo conio. Si crea insomma un Ministro dello spettacolo, si liberano i teatranti dalla precarietà della imprenditoria privata, si istituiscono strutture, anzi Teatri Stabili. L’arte finisce di essere aleatorio mestiere, si burocratizza: può definirsi “integrata”.

Sulla elezione e sul condizionamento del “popolare” Ministro agevolmente influirà, tuttavia, come in ogni regime, la peronistica consorteria degli interessati. Non passerà molto, che sul piano internazionale la Lega delfica degli Anfizioni (un Superstato politico-religioso, che di fatto governa con “vaticani” strumenti l’intera Grecia), riconoscerà (intorno al 280 a.C.) il primato, e di conseguenza altri ed eccezionali privilegi, alla venerabile Congregazione dei *technitai* ateniesi.

Aristotele non ha veduto, e neppure preveduto, questo eclatante sviluppo. Una razionalizzazione, che – non sorprende –, susciterà, o quanto meno si accompagnerà ad un nuovo ed ordinatissimo teatro. Questo si formava sotto i suoi occhi, sull’onda di un patetico riflusso nel “privato”: se la *Poetica* non ne ha sentore, dovrà collocarsi decenni più indietro, incresciosamente supposti mai più toccata o aggiornata. E la commedia borghese, che assomma le sue intimistiche virtù nel sornione Menandro, lascerà all’Occidente una consolatoria quanto disimpegnata forma drammaturgica.

Si evolve, infatti, al di fuori della spettacolare “archeologia”, scartando la mercificazione delle scene, la strumentalizzazione dei classici. Persegue finalità non più civiche, ma rassegnatamente intese alla ricerca dell’uomo, insegue molecolari ma rassicuranti convivenze: nuovo protagonista è l’*idiotès*, il cittadino “qualunque”, la cui vicenda non sopporta né tragici roveli né scandalistici

sarcasmi. A definirne la modestissima poetica è Teofrasto, diligente, acuto scolaro di Aristotele. Celebra l'insorgere di una "microborghesia melmosa", speciosamente dolente, raziocinante.

C'è da chiedersi se non nasca, per la nuova e sussurrata struttura, anche un nuovo e più controllato attore. Le maschere, abolita ogni corporea invenzione, ostensibilmente si specializzano e raffinano: non rompono tuttavia col passato, soltanto Roma le abolirà. Un affiato etico (più spesso farisaico) ispira i personaggi: in nome della misura, della interiorità, di una amarezza tuttavia esibita. Lo spettacolo non può che rifugiarsi in un veristico, ma anche calcolatissimo regime.

Il binomio attore-teatro, laboriosamente costituitosi nella protostoria, in precario equilibrio nel riflettere della storia (Sofocle costruisce i suoi "caratteri" a misura di singoli e collaudati attori), platealmente sconvolto per un successivo secolo, ha verosimilmente trovato un più funzionale assetto. È il fiorire di nuovi autori che dà linfa al teatro, suggerisce pertinente condotta all'attore, alle sue stesse congreghe. Producendo testi, organici e godibili, già sul piano letterario: o, come nel caso del vecchio Cheremone, alla semplice lettura. Aristotele lo aveva promosso ad *agnostikòs*, servo della "lettura".

Aristotele, estimatore di Euripide, della sua scarnificata razionalità, li avrebbe applauditi: sembrano del resto allineati, rispettosamente, con gli intransigenti canoni della *Poetica*. Essi implicano, tuttavia, una raffinata scrittura scenica, non agevolmente decodificabile: per la sua irridente tenuità, difficilmente attuabile. Una nuova concezione non solo del teatro, ma soprattutto dell'attore sembra affermarsi, malgrado le procellose vicissitudini di una alienata consorteria. Se non raggiungesse un consapevole riequilibrio all'interno del binomio attore-teatro, non avremmo lo straordinario modello capace di suggestionare, più spesso di affascinare, i millenni.

Della Poetica di Aristotele, siamo costretti a fare un uso del tutto peculiare. Non potremmo raccomandare nessuna delle "traduzioni" oggi correnti, più o meno idealisticamente contrassegnate, o scabrosamente datate. La Poetica in realtà non è un libro, né un testo: tuttavia ha un canonico destino. Aristotele espunge dalla prassi teatrale ogni ingrediente (sensoriale), che favorisca una fruizione equivocamente "spettacolare", egli riduce il testo a puro (ed intellettualistico) "libretto": da leggere, o solitariamente compitare, non più da inscenare, "interpretare". La millenaria fortuna della sua battaglia non è tuttavia a lui imputabile, né alla sua acutezza storica e categorizzante: in realtà nasceva, e violentemente si impose, la "letteratura". Si imporrebbe una rinnovata Poetica secondo Aristotele: fin nella costituzione del testo, pragmatica, teatrologicamente interessata. Cui attendevo, quando un atroce evento familiare mi ha bloccato.

Benedetto Marzullo

I – 00191 Roma