

Rino Sudano

Materiali

ESSENZA / APPARENZA Appunti per un laboratorio*

CAPPELLO

L'attore etico invade le altre discipline con un metodo d'attore. È il punto di vista dell'attore che osserva il mondo partendo dalla propria disciplina.

Il teatro dell'attore etico si colloca nel *sentimento della scomparsa dell'attore*. Come può un attore, privato del proprio contesto (il teatro, i costumi, le luci, un orario dato, ecc.), apparire *come tale*? Come può un attore *essere tale nella sua essenza*? O non è un paradosso "apparire scomparendo"? L'atto di apparire scomparendo, questo *atto di negarsi come pura apparenza*, è ciò che per l'attore etico è "l'essenza dell'attore".

È molto importante fondare l'apparente scomparsa dell'attore sulla *necessità*, poiché solo quest'ultima dona all'atto di apparire scomparendo la sua tonalità emotiva, il suo tempo, la sua etica. Il pubblico, che per sua natura non può scomparire, anche se fisicamente può uscire dal luogo dove avviene l'atto, si fonda sulla libertà, proprio perché può andarsene.

È un grave fraintendimento credere che oggi si debba raddoppiare l'apparenza per raggiungere quel tempo, quell'atto, quel gesto, quel teatro scritto nel momento dell'apparire scomparendo. L'iper-finzione, erroneamente (forse astutamente) chiamata iper-realtà, non dà alcuna presunta vertigine o perdita di senso. Non più di quanto possa darne una testata contro un muro, scambiato per una finestra data per vera. La vertigine è, in questo caso, reale, e si perdono i sensi. Ma non *il senso*. Ciò che si ostina a non scomparire in un tempo di battito di ciglia mentre è sulla soglia del battito, non è più teatro. Esso solo realtà, o iper-realtà, o surrealtà. Cose ormai *troppo reali* per il teatro.

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano realizzato per il laboratorio su Pirandello "Essenza/Apparenza", rivolto agli studenti della Facoltà di Lettere e Magistero di Torino tra aprile e maggio del 1983. Testo inedito.

Finalmente, oggi possiamo sapere che la poesia e il teatro sono sempre stati lo stesso gesto. Soprattutto in teatro, che da sempre può usufruire di un sipario per far sentire la presenza del tempo e viceversa, cambiando il verbo "sentire" con il verbo "vedere".

L'attore non deve fare l'errore di mettersi in cerca di personaggio. Egli è prima. Egli è nel momento in cui, divenuto apparenza, scompare.

Si è sempre riconosciuto al poeta il diritto di non poetare, senza per questo accusarlo della perdita del proprio statuto di poeta. Rimbaud ha portato questo paradosso all'estremo, fondando la propria poesia nel luogo e nel momento della sua negazione.

L'attore che scompare, non scompare realmente in quanto apparenza, ma si pietrifica in un segno che indica il luogo della sua scomparsa come momento della sua apparizione. Questo momento e questo luogo non devono essere *attuati*, o *attati*. Questo è il lavoro dell'attore, pena la ricaduta nella metafora.

La metafora è l'escamotage, la scappatoia più sicura del teatro orbato di personaggio. In mancanza di "personae" in cui, o dietro cui rinchiudersi, ci si nasconde dietro la metafora. Così, il teatro diviene un binario morto, dove non parte e non arriva niente. Dove l'apparire non scompare, ma si moltiplica, trasformando una impossibile necessità in una possibile libertà.

In regime di libertà, cioè in regime di apparenza, l'attore è come uno stupido contrabbasso: uno strumento. Può suonare tutto, ma di solito suona ciò che può.

Come fa uno strumento a suonarsi da solo?

Appena lo strumento in quanto tale, cioè l'attore in quanto apparenza, scompare, il sentimento della sua essenza (il sentimento dell'apparizione della propria scomparsa) risuona da solo in un gesto che abolisce l'attore in quanto puro strumento, ma lo conferma come strumento necessitato. Tale operazione farà allora sentire il tempo e lo spazio come strumenti puri di quel segno necessitato che l'attore è.

Ciò non avviene attraverso un incarnare, un far vedere. *Un atto che comprende la propria negazione si fa vedere nel sentire.*

VEDERE / SENTIRE

Il "vedere" e il "sentire" costituiscono i pilastri di un discorso sul teatro. Ma come un quadro si può sentire oltre che vedere, e la musica si può vedere oltre che sentire, in teatro il significato di questi due verbi si fa talmente

ambiguo che uno spettatore difficilmente riesce a distinguere ciò che ha visto da ciò che ha sentito. Se poi aggiungiamo il significato delle parole (in un “teatro tradizionale”) pronunciate dagli attori, l'impressione generale che lo spettatore ricava è di aver assistito ad un racconto per immagini *detto* dalla voce dell'attore. Quella che in teatro si chiama “trama” e che di solito passa per contenuto.

La trama, appunto. Il termine stesso indica qualcosa che si deve vedere per la fabbricazione di un tessuto. In teatro, tutto è dato come trama, affinché la trama stessa faccia vedere altro da ciò che si intravede, e ciò che si vede fondi la propria verità su ciò che si intravede.

Dunque, *il teatro tradizionale è sempre rappresentazione*. L'attore deve invece essere colui che *di-mostra* la rappresentazione, nel momento in cui, eseguendola, ne fa una *presentazione*.

Lo spazio e il tempo che circondano l'attore “tradizionale” mentre è presente, illudono gli spettatori di vedere, tramite la trama, un significato in atto. Poiché anche nell'assenza di ciò che tradizionalmente viene chiamato trama (o intreccio), questo può ricostituirsi grazie a ciò che è presente in scena (l'attore, l'oggetto, lo scenario, le luci, la musica, ecc.), facendo del luogo del tempo presenti un tempo e un luogo *assenti*. Cioè, l'attore non sta nel *frat-tempo*, ma produce *del* frattempo, produce tempo metaforico.

Ciò costringe lo spettatore a dare a tutto un significato.

Il significato è il risultato della mortificazione dell'immediato. Mortificazione immediata ed instaurazione del mediato, o significato, o senso. Lo spettatore è costretto a vedere non quello che c'è - il tempo reale di una presenza, in cui anch'egli è. Lo spettatore è costretto a vedere solo il mezzo, che scambia per fine.

In teatro tutto significa perché il nulla viene mediato. Ma che tutto significhi implica anche che tutto il nostro corpo diventi un enorme occhio per cogliere senso ovunque. Anche la musica è subito spettacolo, in maniera più sottile e più ambigua del teatro. Tutto è diventato visione perché tutto ha subito un senso. Il mezzo ha sempre senso, in quanto mezzo. È il fine che ci è oscuro. O meglio, *la fine*.

La società occidentale, da Eschilo in poi, per troppo vedere è diventata essa stessa visione rappresentata o rappresentazione.

Il “sentire”, non solo nel senso di “ascoltare”, ma nel senso di *sentire il tempo* e non rappresentarlo, può essere riconquistato, paradossalmente, solo in teatro. Là dove il mezzo scompare mentre appare. Là dove il tempo

dello spazio della presenza dell'attore sono lasciati a consumarsi nel tempo e nello spazio della presenza dello spettatore.

Questo deve essere *attato* dall'attore etico. Da non confondersi con la performance, in cui l'attore è ridotto a cosa. In questo caso, la metafora è ancora più potente. La rappresentazione assume forma diversa, ma cresce di segno. In un luogo X e in un tempo X, oggetti e persone che si fingono nella stessa X metaforizzano molto di più.

Il tempo va consumato. Lo spazio percorso. Finché non rimanga più alcun resto di tempo e di spazio a significare qualcosa d'altro. Questo va fatto con il mezzo ridotto alla sua insignificanza di mezzo, e infine ricondotto al suo significato sconosciuto, un non-senso.

Questa è una pratica, non una tecnica. E che sia una pratica invisibile lo dimostra il fatto che non si vede, non si può vedere e quindi non è utile a produrre senso.

Dovrebbe essere chiaro che "sentire" si potrebbe coniugare al riflessivo "sentirsi". L'attore etico si sente mentre lo spettatore si sente. La comunicazione non avviene più attraverso una trama, o un mezzo valido per il palcoscenico e la platea contemporaneamente: in questo caso è il mezzo che viene esibito. Esso produce comunicazione. "Falsa", pensa l'attore mentre la produce; "falsa", pensa lo spettatore mentre la subisce. Il pensiero di stare in mezzo è comune a entrambi, ma entrambi lo accettano come ineluttabile. È la *convenzione*.

Il teatro del sentirsi, lasciando per un tempo prefissato l'attore nel proprio "si" e lo spettatore nel proprio "si", presenta un tempo vuoto, che è il luogo di smarrimento e di ferita, di tempo preoccupante e non occupante. Esso fa aumentare infinitamente la distanza tra attore spettatore, rivelando che la verità fondamentale, in teatro, è questa distanza tra attore spettatore, occultata dalla convenzione divenuta mezzo. Verità che, sentita autentica da ambedue le parti, può creare finalmente una comunicazione vera, fondata sull'isolamento reciproco.

Il teatro diventa, così, *luogo di essenza*, avendo consumato e superato il mezzo (o apparenza) e la realtà, il fuori che continua a credersi reale, sapendo di non esserlo più.

MEDIATO / IMMEDIATO

Il massacro compiuto dall'industria culturale intorno alla possibilità di instaurare un sentimento dei concetti di "mediato" e "immediato", che

corrisponda a verità, è pressoché totale. Ed è proprio quanto serve all'industria culturale per fondarsi e coprire di essa tutto il reale, facendoci dubitare persino di noi stessi.

Ciò che fonda l'industria culturale e che la rende immediatamente ideologica (nel senso marxiano di "falsa coscienza") è lo scambio, *continuo e premeditato*, tra il sentimento di questi due concetti. Essa fa passare il mediato per immediato, e viceversa. Essa bara.

L'atteggiamento che illustra la strategia del "non voler apparire come tale" è il "far finta di niente". Nietzsche diceva: «L'ultimo uomo ammicca». Heidegger parla di "inautenticità". Il far finta di niente, o fingere il niente, è un *fare finta*, cioè un fatto. Un fatto è sempre il risultato di una mediazione. Il far finta di niente e l'atteggiamento (notare la radice att-) che non mostra questa mediazione, bensì la occulta, la rimuove.

L'attore contemporaneo, senza eccezioni, ha questo atteggiamento. In sostanza, egli recita ancora *in maschera*, pur non portandola più. La maschera non nasconde il volto, come una volta limite e confine tra ciò che è mediazione e ciò che è immediatezza. La maschera invisibile dell'attore contemporaneo è una maschera che ricopre la coscienza del mediato mentre viene mediato, per far finta che il mediato sia niente, affinché esso appaia come immediato.

IL TEMPO IN PENTESILEA

Appunti per una filosofia dell'attore in Kleist presi da un attore*

L'orrore del *non-luogo* (il non saper dove stare) è ciò che l'attore deve *sentire immediatamente*. Il dire "sentire immediatamente" non significa, per un attore, una presunta naturalezza, un'improvvisazione "all'italiana". Sentire immediatamente significa creare (fingere) uno spazio tra il pensiero e il corpo, spazio invisibile allo spettatore, in cui in ogni attimo, cioè *immediatamente*, l'attore sta.

L'attore deve sentire immediatamente che il tempo *per dire* e il luogo *dove dire* non ci sono. Solo nel compiere questo movimento *bruciante* (attenzione, non irrazionale, ma *s-razionale*) la parola si distanzia perfettamente da chi la dice, esprimendo un *frat-tempo* come un baratro, un abisso in cui sempre si teme che Pentesilea o Achille precipitino. Per essere salvati da una nuova parola, che ricrea nuova distanza, o meglio *frat-tempi*, in cui si *in-scena*, non visto, quel *divenire immobile* attraverso cui il tempo non passa (uno dei privilegi del teatro è quello di non far passare il tempo, di non essere un *passa-tempo*).

Lo spazio tra la parola e chi la dice è quell'immediato sentire che è l'attore. Ciò permette di rendere esplicito il pensiero dialettico che è alla base del testo kleistiano, in netta opposizione alla dialettica hegeliana, in cui lo scontro tra l'oggetto (la parola) e il soggetto (l'attore) vengono superati in una sintesi: la storia (la trama), l'individuo (il personaggio), il significato (interpretazione).

Sentire il tempo significa per Kleist (come per Hölderlin e Trakl) *misurare la distanza* tra la parola e chi la dice o scrive. Distanza che non va mascherata (teatro come finzione, attore come funzione della finzione), ma immediatamente svelata (teatro come verità, attore come soggetto).

Tra la parola e chi la dice la distanza è infinita. Assoluta.

L'errore e l'orrore di Pentesilea (errore e orrore del "femminile") sta nel far coincidere lo strumento del dire col suo dire. Nessuna possibilità di incontro o di scontro tra la parola e il parlante. Solo possibilità di *confronto* e di misura della propria incomunicabilità (la metafora di questo pensiero è presa dall'opposizione delle coppie maschile-femminile, piacere-dolore, riso-pianto).

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano su *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, scritto tra ottobre e novembre del 1986 in occasione della sua partecipazione all'omonimo spettacolo della Zattera di Babele, con la regia di Carlo Quartucci (Roma, Teatro Olimpico, 8 novembre 1986). Testo inedito.

L'essenza del tragico moderno si esplicita nel fatto che questi poli dialettici precipitano senza sosta l'uno nell'altro, annullandosi a vicenda, essenza che (anche secondo Kleist e Hölderlin) risiede nell'essere l'uomo (inteso come contraddizione) nient'altro che «un segno che nulla indica».

Tradurre questa frase "poetica" di Hölderlin, tradurla in termini di *attanza* (lo specifico dell'attore), significa farsi carico di una serie di movimenti del pensiero dell'attore stesso, che non può più essere "interprete" (nella categoria degli "interpreti" hanno incluso tutti coloro che tendono ad esplicitare, nell'atto recitativo, la finzione dell'atto, il cui fine è la "bravura". Non che questa non sia indispensabile, ma è solo un punto di partenza, deve essere dato per scontato, ma sempre viene scambiato come punto di arrivo).

Il rifiuto della bravura significa il ripudio dell'in-scena del personaggio, affinché si senta l'*ob-scenità* del cadavere che rinasce in continuazione per morire in continuazione (la marionetta). Questo movimento del pensiero dell'attore, perennemente fisso nel proprio annientamento ora necessitato a *dire*, lascia appunto «un segno che nulla indica».

È indispensabile capire perché la traduzione in termini attoriali della frase di Hölderlin «un segno che nulla indica» abbia costretto a porre l'accento sul termine "nulla", rendendolo complemento oggetto.

Nel pensiero poetico-filosofico, la parola in sé permette di lasciare la frase nella sua ambiguità, cioè nella sua trasparente immobilità. *Segno* e *nulla* si equivalgono. In mezzo sta l'uomo, che definisce, auto-definendosi, il senso della parola "segno" e il senso della parola "nulla", tramite un gesto: l'indicare.

Nel pensiero di Hölderlin, il nulla non si *articola* (in termini marxiani), non si reifica. Nel "movimento" dell'attore si realizza la differenza tra il pensato e il detto, ciò che una volta si chiamava "gesto". La tragedia dell'attore tragico sta in questa necessità di realizzare il nulla.

Ciò che si chiama "segno" è l'impossibile coniugazione del dire con il fare.

SU BECKETT*

Amare la parola è una strada difficile. Amare la parola non in quanto strumento di comunicazione, ben inteso, ma come misura di uno spazio e di un tempo. Beckett è appunto questo.

Beckett non comunica niente. Beckett non vuole comunicare niente. Cioè non si esprime. È contro l'espressione.

D'altro canto è errato credere che non comunicando niente comunichi "il niente" o il nulla o l'assurdo. Significherebbe comunque attribuirgli un contenuto di cui il suo dire sarebbe la forma. Sarebbe sempre la solita storia.

Con Beckett finisce il teatro di rappresentazione o messa in scena. Ma questa terribile operazione Beckett la compie in forma "classica". Nulla a che fare con il procedimento delle avanguardie, che aggrediscono la parola dall'esterno per ridurla sempre più a fonema, a suono, per cercare di apparentarla alla musica. Beckett svuota la parola dall'interno privandola del suo passato e del suo futuro e quindi della tridimensionalità tradizionale che permetterebbe una messa in scena.

Il tempo di Beckett è il tempo dell'Attore. Attesa che paradossalmente si brucia immediatamente nell'atto del dire. In termini più semplici: pura tensione. Il che significa che la parola di Beckett tende, o attende, a quella originaria, cioè quella strettamente legata alla voce dell'Attore, che in quanto ne parla ne è parlato. E appare nel momento in cui incontrando la parola, scompare per contemporaneamente riapparire nell'attesa di un immediato incontro che può anche non avvenire.

Ecco perché "si dice" che la parola di Beckett tende al silenzio.

Ma il silenzio non si inverte mai. Se si inverasse Beckett sarebbe orientato od orientale. Solo l'orientale in senso genetico infatti ha il permesso di illudersi di fare silenzio. Del resto per lui il silenzio è una fede. Amen.

Nel marcio Occidente neppure il morto fa silenzio. Anzi, nel marcio Occidente nulla parla più del morto.

Da Beckett l'attore deve imparare a scomparire più che ad apparire, a escogitare cioè un tempo scenico che io chiamo frat-tempo, che dando ritmo e canto alla parola la designa come uno spartito muto, cioè una musica che è contemporaneamente anti-musica.

Ciò che Brecht aveva teorizzato, la famosa teoria dell'estraniamento dell'attore rispetto al personaggio, trova nel suo presunto opposto, cioè

* Trascrizione del testo manoscritto di Rino Sudano, realizzato nel 1992 in occasione della sua partecipazione al festival "Omaggio a Samuel Beckett" (Milano, Teatro Franco Parenti, gennaio 1992). Testo edito (cfr. Fabio Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000).

Beckett, una radicale messa in pratica, poiché ciò che Beckett estrania non è soltanto l'attore verso il personaggio ma il teatro di rappresentazione *tout court*.

Ciò a cui l'attore che affronta Beckett deve tendere o attendere è l'annullamento del personaggio e quindi dell'io recitante che lo sottende. Ma ancora tutto questo è forma di un presunto contenuto beckettiano. Infatti la crisi del personaggio ci è stata raccontata per tutto il Novecento ma è stato e continua, nonostante Beckett, ad essere "inscenata". Beckett chiede invece all'attore di compiere questo annullamento del personaggio e della messa in scena durante e contemporaneamente alla sua messa in scena. Questo gesto, se compiuto, dovrebbe far scaturire quella famosa voce epica o voce in terza persona che ci riporta alle origini del teatro, origini in cui l'attore era visto non come strumento o esecutore di significati, ma come ostacolo mostrato tra il detto e il non detto, tra la parola e il silenzio. Cioè l'attore come corpo. O il corpo dell'attore.

Che questo corpo non sia da intendere né fisicamente né come metafora di qualcosa di sacro dovrebbe apparire chiarissimo dagli squallidi tentativi fatti in questo ventennio per avvallare ciò.

Questo corpo non è neppure il fantasma di un corpo (doppio artaudiano). Esso è solo la memoria di un corpo che ritorna ad una Grecia pre-eschilea, tempo mitico in cui per la prima volta il corpo appare come attore e l'attore come corpo. La voce beckettiana può solo, oggi, dopo duemila anni e con sempre maggiore forza, annunciarne la scomparsa contemporaneamente (cioè nel tempo scenico) alla riaffermazione della sua presenza.

Con Eschilo l'attore appare ma non si presenta. Con Beckett l'attore può solo scomparire presentandosi come Egli. Poiché il tratto che divideva la realtà dalla sua rappresentazione è stato ormai da tempo immemorabile abbondantemente cancellato, sembra dire Beckett, tutto è rappresentabile quindi nulla è rappresentabile.

Eticamente quindi, che in questo caso vale per esteticamente, è compito dell'attore beckettiano annullare qualunque rappresentazione per tendere, o meglio at-tendere, alla presentazione di una memoria di un io che apparve e che è stato cancellato. Quindi di un attore che ricorda di essere apparso ma ora deve scomparire per meglio resistere o insistere come presenza.

L'ATTORE FRA ETICA ED ESTETICA*

Ethos in greco vuol dire "dimora", "soggiorno". Questa dimora non ci è stata donata a priori e una volta per sempre. Essa va cercata, trovata, e poi "dimorata", abitata, vissuta. Quindi è etico chi ricerca l'etica. Nostalgia delle parole...

Lo stato di natura non è etico, essendo uno stato di pura necessità. Peccato. Lo stato umano, in assenza di etica, è uno stato di pura libertà. Ahimè! Che fare? Che dire?

Dire e fare contemporaneamente, ecco il problema etico. Niente "mare" tra il dire e il fare. Il dire "etica" fa l'etico. Senza mare da attraversare, mare della falsa necessità. L'etica si necessita, ci necessita. La vera libertà è la ricerca di questa necessità, tensione convenzionale. La morale non è l'etica, poiché un'assenza di etica nasce laddove lo stato umano è pura libertà, per cui bisogna, per motivi sociali, porre un freno. La morale nasce dalla libertà che viene schiacciata da chi detiene il potere, per ricondurla alle proprie necessità.

L'etica tende a una finzione vera, la morale a una illusoria realtà. L'etica tende e at-tende un tempo reale; la morale mistifica, cioè metaforizza il tempo rendendolo vuoto, ossia rappresentabile. Insomma, estetizza il tempo. Anestetizza il tempo, tempo della morale anestetizzata, tempo in coma profondo.

Le radici della morale formalizzata e contemporaneamente fatte credere distinte dalla bellezza affondano nel barocco. Oggi ne subiamo le estreme conseguenze. Fino agli attori del Rinascimento, il gesto estetico era implicitamente anche etico, e viceversa. In Sicilia, ex Magna Grecia, spesso nella parlata popolare si dice "bonue" per dire "bello", oppure "beddu è" per dire "buono". Oggi, come dicevo prima, a partire dal barocco, l'estetica ridotta ad apparenza ha a sua volta ridotto l'etica a morale, cioè a una messinscena dell'etica. Ciò che è buono appare e ciò che appare è bello. Oppure, a piacere, ciò che è bello appare e ciò che appare è buono. Insomma, l'apparenza non inganna. Questa è la morale corrente, più o meno subita.

Il mio dire *l'impasse* si riferisce al "qui ed ora". Un "qui ed ora" che viene dal passato che non passa e non lascia passare niente che non sia sotto-forma, ripeto, sotto-forma, di in-formazione sull'apparire del passato che

* Trascrizione, dalla registrazione, del testo pronunciato da Rino Sudano in occasione dell'omonima conferenza tenuta dall'attore il 21 febbraio 1996 presso la Sala Conferenze di Quartu S. Elena (CA), in occasione del progetto "Cinque modi d'attore: Rino Sudano, Carmelo Bene, Carlo Quartucci-Carla Tatò, Carlo Cecchi, Remondi e Caporossi", a cura di Gigi Livio e Rino Sudano. Testo inedito.

non passa. Ma mentre il passato non passa, chi ci in-forma, anzi ci informa, costruisce quotidianamente un tempo "quotidianotempomessengerepubblicamanifestooggigenteamicacronaca misterodomenicafattimieichilhavistoavanzigliavanzitunnel".

Assolutamente falso. La morale dice: "Progredire si deve, anzi, è bello progredire". Ogni giorno - in latino *quotidie* - bisogna far apparire che qualcosa accade. E la velocità di queste apparizioni, che non vengono seguite però da sparizioni, ma da dissolvenze, aumenta vieppiù quanto meno il tempo reale, quello condiviso, cioè passa. Insomma, ci dicono che il tempo passa ancora, come sempre è stato e sempre sarà, solo che adesso, caro utente, passa in maniera velocissima. Quindi, se vuoi sentire scorrere la vita... - la vita.. ah, la vita...! - devi adeguarti, cambiare marcia, rimboccarti le maniche, acchiappare farfalle, fare mutui, investire per non essere investito. Fai presto! Sempre più presto, altrimenti Crono ti mangerà. Se non vuoi essere mangiato da Crono, comprati un cronometro che ti spacchi il secondo.

Il passato c'era, il presente c'è, il futuro ci sarà. Chissà... ma non basta. Per decerebrare ulteriormente l'ex-cittadino, ora utente, si organizzano le patetiche querimonie sulla perdita della memoria. Dov'è andata la memoria? Era qui un momento fa! Hai visto la memoria? Si iniziano le ricerche. Cominciano gli affari sulla memoria: il recupero del passato, dell'antiquariato, dell'artigianato, sul bel tempo andato, che ormai deve apparire come passato ma non essere passato. Anche la perdita della memoria è una messinscena. Non si perde ciò che si è venduto di proposito. La memoria non si è persa, è stata venduta a basso prezzo, cioè in cambio del ricordo, o meglio, di una paccottiglia di "ricordini". È il classico processo di colonizzazione dei cervelli, che ricalca perfettamente il processo di colonizzazione dei popoli avvenuto, e tuttora in atto, nel mondo.

Una breve digressione.

Colombo sbarca nelle Indie e viene ricevuto come una divinità, o quasi. Gli vengono offerti gli idoli d'oro, le statuette d'oro, monili preziosi che dagli indigeni vengono dati sotto forma di dono. Nel dono il valore venale passa in secondo piano rispetto al valore sacrale. Per valore sacrale intendo un valore dato in perdita, e soprattutto perdita di memoria, che deve quindi essere risarcita con un dono che è altrettanta perdita di memoria per chi ricambia. Il dono è sacro perché ci si fa dono di memoria.

Colombo non solo froda sul piano venale, donando fischietti, perline, specchietti e altre paccottiglie in cambio di oro, ma froda soprattutto sul piano sacrale, perché ruba memoria senza dare in cambio altrettanta memoria. Insomma, dopo vari secoli, la memoria di intere civiltà scompare e ai discendenti rimangono bottiglie di coca-cola, macchine, frigoriferi,

lavatrici scassate e altri rottami senza nome, discendenti della paccottiglia di Colombo.

Ho usato la digressione come metafora dell'oggi. Per l'indigeno - vedi utente - lo specchietto, oltre allo stupore per la cosa mai vista, conteneva anche la memoria sacrale dell'ospite che glielo donava, per cui il gesto era sacro, cioè estetico ed etico insieme. Da parte di Colombo, il dono era il classico specchietto per le allodole. L'utente continua a credere che il bello sia anche buono e degno di rispetto, mentre il bello è diventato brutto, perché è stato dato in cambio di qualcosa che è, appunto, l'inganno che gli fa credere che lo specchietto rifletta ancora qualcosa, mentre invece non riflette più nulla se non l'inganno che ormai lo obbliga a credere che rifletta qualcosa. Fine della riflessione.

Il bello è quindi diventato un obbligo morale, una coazione a ripetere, che fa esclamare "bello!" ogniqualvolta qualcosa appare; e più spesso appare più è bello, perché la quantità nel frattempo è diventata qualità.

"Che non si discuta più, perbacco!" - dice una voce dall'alto, mentre un'altra fa "eco". Se ciò che è buono è anche bello, o viceversa, ciò non sarebbe morale. Pretendere che la morale del bello torni ad essere etica e si riunisca all'estetica, cioè che tutto torni ad essere valore sacrale e simbolico, e quindi condivisibile, è oggi una pretesa rivoluzionaria carica di minaccia. Il conservare un quadro nelle casseforti blindate di una banca ci dà tutto il senso di cosa sia il bello, oggi.

Ma torniamo all'etica, che nel frattempo è diventata, almeno per chi vi parla, l'unica scienza del bello.

Ho iniziato dicendo che *ethos* in greco vuol dire "dimora", "soggiorno". Ma ho anche aggiunto che questa dimora non è in se stessa etica: è la ricerca della dimora che produce etica. Si sa che si deve arrivare a dimorare, ma non è etico il dimorarvi, bensì la strada che si sceglie per arrivarci. Il soggiorno non è posto, però, alla fine del viaggio, bensì all'inizio. Il soggiorno non è un fine, ma uno scopo; e d'altra parte questo scopo non è neanche un progetto che debba organizzare la vita e realizzarla, o "cosarla". Questo scopo si dà come finzione, o convenzione, cui però bisogna mantenere fede per tutta la vita. Così si sceglie una maschera tra le tante maschere possibili. E scegliersi una maschera è un bel gesto, gesto necessitato, in quanto libero (la scelta) e libero in quanto necessitato (lo scopo).

Essendo la vera libertà necessaria, necessaria non nel senso di indispensabile ma resa tale dalla irrevocabilità del gesto di chi sceglie la maschera ineluttabilmente - maschera ineluttabile -, quando essa si adatta perfettamente al volto che la indossa segna una scelta di sparizione, un presagio di morte. Scopo convenzionale e quindi ineluttabile di chi compie questo gesto è prevedere la morte. Qui inizia il percorso etico, che - ribadisco - è subito etico perché segnato già da una scelta, da una maschera.

Scopo che si de-finisce “finto”, scopo ignoto, ma contemporaneamente previsto.

Ciò che la maschera etica assegna, o indica, è nello stesso tempo il nascondimento del previsto e lo svelamento della misteriosità dello scopo. Ecco l'attore, colui che sta tra l'etico e l'estetico. Una maschera portata bene, una maschera portata “al” bene. E per portare bene intendo creduta vera fino in fondo, in modo che altre maschere portate bene ne possano condividere la convenzione-verità e finalmente comunicare.

È vietato cambiare maschera nel corso della rappresentazione. Chi compie questo gesto rivela non una presunta, e da lui invocata, libertà di gesto, ma delle frasi giustificatorie che lo accompagnano, che di solito sono di questo tipo: “Sono libero, faccio quello che mi pare”; “Viviamo in democrazia, no?”. No.

“Non sono un moralista: il fine giustifica i mezzi” indica invece, in questo, un gesto pratico, cioè morale o immorale. Non importa emettere giudizi, importa definire l'ambito in cui il gesto si compie. Ebbene, tale ambito è morale o immorale, sebbene cambiare maschera sia anche un gesto estetico e per tale vorrebbe passare.

Chi vuol far credere di compiere un gesto libero, cioè non necessitato, e quindi estetico secondo il concetto di estetica oggi vigente, che la vuole distinta dall'etica, ridotta a morale, compie un gesto morale a-morale apparentemente non necessitato, in realtà solo condizionato. Il bello diventa quindi la giustificazione della morale. A questo punto per morale si intende condizionamento sociale, che apparendo libero diventa un puro e semplice “è così”.

Ma torniamo alla maschera etica. Essa non presuppone un gesto sempre uguale, gesto che invece è proprio di chi la cambia spesso. La maschera etica, invece, invita continuamente, con le sue molteplici espressioni, a smascherarla. Per questo il suo atteggiamento è critico, provocatorio, dato che nessuno crede che la maschera sia una maschera. Essa viene scambiata per un volto, relativamente al contesto in cui essa agisce. Va in cerca, provoca, critica. E dico “contesto” perché è prerogativa della maschera etica muoversi nel contesto. La maschera etica si occupa, o meglio si pre-occupa, del contesto, e non del testo. Il testo essendo una sineddoche verso cui oggi ci è consentito esprimere solo due pareri: bello/bravo, brutto/non bravo. E allora? Mah!

Il contesto è tutto ciò che non viene rappresentato: il fuori scena, l'o-sceno, la vita necessitata dalla storia e viceversa. Vita nuda, uomo nudo. L'uomo... L'uomo, essere negativo che vive nella misura in cui sopprime l'essere. Il contesto è questa soppressione dell'essere, da cui nasce il tempo storico. E anche se dicono che la storia è sempre esistita, essa deve ancora apparirci in forma storica. Ciò a cui tende la maschera etica è temporalizzare l'uomo e contemporaneamente umanizzare il tempo,

affinché il movimento del tempo si manifesti e produca forma storica. L'*ethos*, o dimora, che mai - ripeto - si deve realizzare, è tensione verso una forma estetica, storica, etica. Non divise, ma unite. Forma storica.

Avendo parlato a lungo di maschera, non vorrei fossero nati degli equivoci. Se sono nati non intendo dissiparli, perché non ho nulla contro gli equivoci. La maschera è infatti equivoca, nel senso di quando si dice "una persona equivoca", che è una frase tautologica, se bene ci pensiamo. In latino, "*persona*" è la maschera che l'attore porta in scena. Quindi dire "è una persona equivoca" è come dire "è una maschera maschera". Chissà attraverso quale processo socio-linguistico la parola latina "*persona*" è diventata col tempo l'opposto di ciò che significava. Oggi, quindi, si dice "persona" e si allude al volto, alla presente presenza-verità del volto, che è appunto il contrario della maschera.

In realtà, il volto esiste soltanto perché c'è la maschera, e la storia della maschera è - ahimè - la maschera della storia. Perché storia, come ho detto prima, ancora non si è data sotto forma di storia. Si darà storia quando storia della maschera e maschera della storia saranno lo stesso.

C'è un altro equivoco, di minore entità, in cui sarei potuto incorrere parlando di maschera, di maschera etica, e che in questo caso è bene chiarire. Maschera etica non significa instaurazione di un dubbio. Basta con i dubbi, vi prego! Dubbio dubbioso, tra finzione e realtà, arte e vita, è vero ma forse no, la vita è una commedia, una tragedia, le tempeste, la vita, un racconto di un attore, suono, strepito che nulla denota e altre "shakespirandellate". Maschera etica significa l'instaurazione di una certezza: certezza, sia chiaro, di comportamento. Essa agisce aspettando, si muove nel contesto, dice ciò che accade nell'attesa che accada, ascolta ciò che si dice nel testo per trasformarlo in contesto. La maschera etica appartiene all'aspett-attore, o spettatore. Dico "appartiene" non perché egli ne abbia coscienza, ma perché è compito della maschera etica istruirlo su come in un mondo rovesciato i ruoli siano rovesciati. Il testo deve essere divorato dal contesto, digerito e poi espulso senza più possibilità di ripresentarsi o di ri-rappresentarsi.

Io, qui, sono spettatore perché, oltre ad ascoltarmi, ascolto il vostro silenzio. Voi cominciate conoscermi tramite il discorso maschera, mentre io non vi conosco, non per colpa vostra, ma perché per condizionamento morale voi credete di ascoltare un testo, mentre io contestualizzo ogni parola riferendola ad altro, e questo altro ad altro, e ad altro ancora, e così via. Forse chissà, fino ad arrivare a parlarvi di botanica, o di pornografia. Vedremo... E non ci sarebbero fratture o salti nel fluire del mio dire, perché io dico ciò che dico mentre lo dico, protetto dalla sicurezza dell'unità spazio-temporale che mi dà la maschera di aspett-attore.

Ciò non significa che voi dovete diventare attori se io mi dichiaro aspett-attore. Non salite sul palcoscenico, vi prego! È già stato fatto nel 1968 e

ancora Judith e compagni - nel senso di amici - vi invitano a farlo. Il palcoscenico non c'era allora, tantomeno oggi. Quel palcoscenico era, e tanto più è diventato oggi, un miraggio, una proiezione. Ricordate lo specchietto di Colombo? Inventata da attori travestiti da spettatori che, mentre fingevano di non recitare in quel palcoscenico-miraggio su cui vi invitavano a salire (il teatro, il testo), occupavano invece veramente un altro palcoscenico, questo molto concreto (il contesto), nel timore che voi lo occupaste. Insomma, agivano esteticamente nel contesto mentre voi recitavate un testo scritto da loro. Risultato: spettacolarizzazione della politica. La trappola è chiusa. Anni 70: rinascita del fascismo.

Ma non parliamo del ieri, che è oggi obliato; o dell'oggi, che è il ieri che non passa e non si vede come possa diventare domani. Ciò rende l'adesso, così com'è, anzi come non è. Per quanto riguarda l'aldilà, non si sa.

Il soggiorno, la dimora è lontana? Vicina? O ci siamo già? Ma questo prendere e capire le distanze, distanze dalla dimora, che è appunto tensione vitale, non appare. E quindi se non appare, secondo l'estetica morale, non c'è. Mucchio selvaggio. Ma la maschera etica, proprio perché non appare, ne tiene conto. E la tensione di chi aspetta, cioè dello spettatore, o spett-attore, è obbligata dalla maschera che indossa a tenere conto solo di ciò che non appare. E quindi ufficialmente, anche se è, è perché resta inascoltato, non visto, morto. Ma la maschera etica si aggira bene tra la morte. Non quella che ogni giorno ci viene fatta passare come vita, ma quella morte da cui è partita nella strada verso la dimora etica, cioè da quella morte pre-vista.

La maschera etica è l'opposto dell'ultimo articolo della costituzione americana, in cui si dice che tutti hanno diritto alla felicità. Questo articolo, che sarebbe indegno perfino per i codici non scritti di una tribù di Unni, è l'ultima causa della morte dell'etica. La maschera etica rivendica per tutti il diritto all'infelicità, al dolore, alla sofferenza, cioè ad una condivisione dell'attraversamento della vita, che è appunto ciò che questo simulacro di vita non può più vedere.

È evidente che ponendo questa rivendicazione, la maschera assuma una espressione tragica, in quanto ciò che rivendica è la presentazione dell'ineluttabile nudità della vita. Ma essa non trova dimora neppure nell'espressione tragica, di cui, anzi, subito scopre l'attuale ghigno. La maschera etica, costretta oggi al ghigno tragico, non aspira affatto alla rinascita della tragedia come genere, ma sente questo attraversamento inevitabile per una condivisione o vera comunicazione.

I bravi e belli attori ci permettono, o meglio ci consentono, solo la frustrazione.