

3. I TRE USI DEL COLTELLO

È un'idea invitante, e potrebbe anche essere vera, quella che le norme estetiche riassumano i processi organici di percezione o di creazione. Che il rapporto aureo dell'inquadratura fotografica, il Partenone, l'obiettivo da 35 mm ripetano i processi immaginativi naturali del cervello: che in quell'inquadratura orizzontale visualizziamo istintivamente un volto, o un volto e un busto, quando l'inquadratura è disposta verticalmente; o un controcampo, nel rapporto 1:1:33 dei primi film e della prima televisione. Che la rappresentazione a figura intera di un essere umano presupponga, sul piano orizzontale, qualcosa a cui lui o lei possa rivolgersi – un'altra persona, un animale, un'azione – allo scopo di «riempire l'inquadratura».

Che, infine, quando si chiudono gli occhi si «veda» in un formato che si avvicina al rapporto aureo.

Allo stesso modo, in inglese colloquiale, si parla usando pentametri giambici: «*I'm going down to the store to buy the cheese*», «*I*

told him, but he didn't hear a word», «*I swear I'll love you till the day I die*», «*Not now, not later, never. Is that clear?*»²¹

Se prestiamo attenzione possiamo sentire le persone in un dialogo completare il verso giambico l'una per l'altra.

«*I saw him on the street*».

«*And what'd he say?*»

«*He said leave him alone*».

«*And what'd you say?*»

«*What do you think I said?*»

«*Well, I don't know*».²²

La struttura drammatica è, allo stesso modo, l'esercizio di un bisogno o di una predisposizione naturale a strutturare il mondo in tesi/antitesi/sintesi.

Huddie Ledbetter, noto anche come Leadbelly,²³ ha detto: Prendi un coltello, lo usi per tagliare il pane, così avrai la forza di lavorare; lo usi per raderti, così ti fai bello per la tua innamorata; quando la scopri con un altro, lo usi per strapparle via quel cuore bugiardo.

L'assassino dice a se stesso, per giustificarsi: la ragione per cui lavoravo tanto era per essere in grado di comprarle qualcosa di bello, ecco perché mi alzavo al mattino, ed ecco perché mangiavo: per avere la forza di andare al lavoro. Ecco perché mi radevo: per farmi bello per lei. E quando lei mi ha tradito, ho usato lo stesso coltello per assicurarmi che lei non desse il suo amore a nessun altro.

Così il drammaturgo, l'autore di blues che è in noi, resta immediatamente affascinato dal ruolo del coltello come personificazione e al tempo stesso come testimone dell'interscambio, dalla sottile mutazione del suo scopo nel corso del dramma. Il coltello diventa, in ef-

21. Letteralmente: «Vado giù al negozio a comprare il formaggio», «Gliel'ho detto, ma non mi è stato a sentire», «Ti giuro che ti amerò fino alla morte», «Né adesso, né più tardi, né mai. È chiaro?» È impossibile riprodurre la metrica di queste frasi nella traduzione italiana. [n.d.t.]

22. «L'ho visto per strada». / «E cos'ha detto?» / «Ha detto: lascialo in pace». / «E tu che cosa hai detto?» / «Secondo te cosa ho detto?» / «Be', non lo so». [n.d.t.]

23. Cantante folk e blues americano (1885-1949). [n.d.t.]

fetti, il corrispondente della linea di basso in un brano musicale. Poiché è la linea di basso, e non la melodia, a dare forza alla musica, e a commuoverci. La linea di alto può essere bella, ma è, tutto sommato, arbitraria, a meno che non venga abbinata all'ineluttabilità incalzante, all'impulso alla risoluzione che è il basso. È l'ineluttabilità, la rivelazione del significato profondo della normalità (normalità rappresentata dai toni alti) che dà alla musica di Bach la sua potenza. Le sue fughe e le sue toccate, che sono fra le più belle di tutta la musica occidentale, sono commoventi perché il basso è commovente.

La tragedia dell'omicidio ci commuove perché ci commuove l'ironia del coltello ricorrente. L'apparizione del coltello è il tentativo della mente disciplinata e oltraggiata di affrontare qualcosa di terrificante. In questo sforzo la nostra mente razionale non ci sarà di aiuto. Il terrificante, l'inevitabile sono di competenza del teatro e della religione.

I migliori esempi di teatro drammatico parlano, in un modo o in un altro, di tradimento. Qualcuno una volta andò da Arthur Miller dopo una prima e disse: «Era un bel dramma, ma non avreste potuto chiamarlo *Vita di un commesso viaggiatore?*» Ma un dramma non parla di cose simpatiche che capitano a gente simpatica. Un dramma parla di cose piuttosto terribili che capitano a persone che sono tanto simpatiche o antipatiche quanto lo siamo noi.

I russi dicono: Sposa ridente, moglie piangente; sposa piangente, moglie ridente. La coppia che scrive da sé la propria cerimonia nuziale ha davanti, possiamo prevederlo, un futuro piuttosto accidentato.

Questa presunta capacità di eludere i rituali e di farne a meno proviene da una fiducia erronea nei propri poteri e da un fraintendimento della grazia personale. È fuori luogo ed è triste, come l'osservazione di chi, davanti allo spettacolo del prestigiatore, ti confida: «Sai, non l'ha fatta sparire davvero, la colomba».

Be', si capisce che il mago non ha fatto sparire davvero la colomba. Ma ha fatto qualcosa che vale molto di più: ha donato un momento di gioia e di stupore a qualcuno che ne è stato contentissimo.

Sospendendo la loro incredulità – sospendendo la loro razionalità, se preferite – per un attimo, gli spettatori sono stati ricompensati. Hanno compiuto un atto di fede, o di sottomissione. E come succede a coloro che si rialzano ristorati dalla preghiera, le loro preghiere sono state esaudite. Poiché lo scopo della preghiera non era, alla fin fine, di provocare un'intercessione divina nel mondo materiale, ma di deporre, per la durata della preghiera, la propria confusione e la rabbia e la pena per la propria impotenza.

Così lo scopo del teatro non è di ricomporre il tessuto sociale, non è di incitare i meno perspicaci a farsi furbi, non è di predicare ai già convertiti le delizie (e i fardelli) di una vita borghese. Lo scopo del teatro, come della magia, come della religione – tre colleghi strettissimi – è di ispirare una soggezione purificante.

Il giovane intellettuale dice: «Perché andare alla veglia, perché andare alla Shivà,²⁴ al funerale, perché ripetere a pappagallo qualche tradizionale giuramento di nozze? Non ho nulla da dire alla veglia, nulla di quello che potrei dire farebbe alcuna differenza alla Shivà, e la cerimonia nuziale arcaica non mi riguarda».

Questa non è saggezza ma ignoranza umana, e una specie di idolatria personale. È *ovvio* che l'individuo è impotente quando si confronta con la morte: che cosa lo condurrebbe a pensare altrimenti? La presenza alla Shivà, alla veglia, non è e non vuole essere una negazione. È un' *ammissione* d'impotenza di fronte alla morte; e adducendo la razionalità come scusa, si va completamente fuori strada.

Tutti conosciamo il razionalista incallito che si scaglia contro la tradizione religiosa, contro le vecchissime sottigliezze del galateo, contro la partecipazione a riti grandi e piccoli: l'associazione genitori-insegnanti, le riunioni di benvenuto nel vicinato, il matrimonio, il funerale. Tutti conosciamo questa persona, e molti di noi sono questa persona, e alcuni di noi sono questa persona ogni tanto. Questa persona arriva alla tomba sola, arrabbiata e sfinita dalla re-

24. Nella religione ebraica, il periodo di lutto e i rituali a esso legati. [n.d.t.]

sistenza all'osservanza e alle attività, ai contributi che avrebbero occupato una minima frazione della sua energia e del suo tempo.

L'eresia dell'Età dell'Informazione non è nemmeno il fatto che la ragione trionferà, ma che la ragione *ha* trionfato. Ma la ragione, come possiamo vedere nella nostra vita, è impiegata mille volte come giustificazione logica rispetto a quell'unica volta che viene forse impiegata per una maggiore comprensione.

E la lezione purificante del teatro è, nel suo momento più elevato, l'inutilità della ragione.

Nel grande teatro vediamo l'eroe che impara questa lezione. Ma, cosa ancor più importante, noi stessi subiamo la lezione, quando le nostre aspettative vengono destinate solo per poi essere infrante, quando scopriamo di aver suggerito a noi stessi la conclusione sbagliata e che, spogliati della nostra arroganza intellettuale, dobbiamo riconoscere la nostra condizione peccaminosa, debole, impotente, e che, avendola riconosciuta, possiamo trovare l'armonia.

La canzone delle undici

È frequente, nei film romantici, imbattersi nel cosiddetto *montage*. Nel film romantico *montage* significa un film-saggio senza dialogo, di solito accompagnato da una musica sentimentale.

Questo uso del termine non ha niente a che vedere con il suo significato originale, così come suggerito da Ejzenštejn. In origine il termine significava la giustapposizione di due immagini diverse e neutre allo scopo di generare nella mente dello spettatore una terza idea, che faccia progredire l'intreccio. (Un uomo che cammina per strada volta la testa e si mette la mano in tasca cercando qualcosa; inquadratura della vetrina di un negozio con un cartello che dice sal di; lo spettatore pensa: «Ah, quell'uomo vorrebbe comprare qualcosa».) La prima idea giustapposta alla seconda fa sì che lo spettatore – noi – crei la terza idea.

Nel film romantico, il montaggio non sempre fa progredire l'in-

treccio – in effetti, *di solito* non fa progredire l'intreccio – ma piuttosto narra il presunto stato mentale/emotivo del protagonista, senza dialogo, con la musica, ripetendo delle rappresentazioni visive della stessa idea leggermente diverse tra loro.

L'eroe della triste storia romantica «si abbandona ai ricordi» relativi alla sua «perdita» (un'insoddisfazione, un amore lontano). Egli «ricorda» (così ci mostra la cinepresa) la hall di un albergo, due persone che firmano il registro; una scena su una spiaggia al tramonto; un episodio buffo in un ristorante. Queste scene sono ripetitive piuttosto che progressive. Di solito non c'è una ragione valida perché una di esse debba precedere o seguire un'altra. Non sono una progressione inevitabile, sono semplicemente ordinate in modo grazioso. È, in effetti, una caratteristica identificativa di questo tipo di montaggio il fatto che possa essere riorganizzato a piacere – un requisito estraneo al film drammatico, una caratteristica della forma epica piuttosto che di quella drammatica.

*Giorno maledetto*²⁵ è uno splendido film drammatico... un thriller drammatico strutturato e realizzato in modo eccellente. A un certo punto, tuttavia, Spencer Tracy, il protagonista, comincia a narrare il motivo per cui è venuto a Black Rock, e la sua condizione emotiva «prima che la storia cominciasse», e come, a causa della «storia», quello stato sia cambiato. Questa scena, una stonatura in un film per altri versi splendido, è l'equivalente del montaggio emotivo.

Non ci interessano le condizioni del protagonista «prima che la storia cominciasse», e non ci interessava affatto sentire quello che aveva provato o che provava per se stesso, prima che decidesse di comunicarcelo.²⁶

25. *Bad Day at Black Rock* (1955), diretto da John Sturges e interpretato da Walter Brennan, Anne Francis e Spencer Tracy. [n.d.t.]

26. Se dobbiamo identificarci con il protagonista, se cioè dobbiamo sentire la sua storia come se fosse la nostra, egli non può *aver avuto* una «condizione» prima dell'inizio della storia. Perché il nostro viaggio sia il *suo* viaggio, deve cominciare nello stesso momento.

Come il montaggio emotivo, questo discorso viene accettato dal pubblico in buona fede, ma senza interesse. Perché è una soluzione per la quale non c'è alcun problema, la risposta a una domanda che non abbiamo posto: è estraneo alla forma drammatica.

Questo discorso, questo montaggio in un film o sulla scena, sono arrivati a chiamarlo «La Morte del Mio Gattino». Spesso contiene la frase o il concetto: «Non so perché ti sto raccontando tutto questo».

Perché, in un dramma, un personaggio dovrebbe (per definizione) il personaggio di un dramma è sempre impegnato in una ricerca gravosa – Aristotele dice che il personaggio è quella ricerca, perché questo personaggio dovrebbe parlare senza un valido motivo? Eppure questo momento è una caratteristica di moltissimi drammi e di qualche tragedia.

«Non so perché ti sto dicendo questo...» è uno dei possibili modi per definire un tale montaggio. Alternative: «Sai, anni fa...», oppure: «Quando ero giovane...», o «Una volta avevo un gattino...», e giù immagini di gente con le braccia distese, che piroetta al rallentatore su una spiaggia.

Questa narrazione superflua non solo si verifica regolarmente nelle opere teatrali e nei film, ma si verifica all'incirca allo stesso punto: a sette decimi della durata, subito prima o subito dopo dell'inizio del terzo atto. Perché?

È l'escrudescenza di un processo maturante-ricorrente che non può essere percepito direttamente, ma che deve essere dedotto grazie ai suoi effetti.

Se qualcosa non può essere spiegato come problema, forse dovremmo cercare di spiegarlo come soluzione.

Ho cominciato a chiedermi se questa anomalia fosse una funzione della nostra coscienza, un sottoprodotto naturale del modo in cui noi percepiamo gli avvenimenti. La struttura drammatica non è un'invenzione arbitraria, non è nemmeno un'invenzione conscia. È una codificazione organica del meccanismo umano di sistemazione delle informazioni. Avvenimento, elaborazione, scioglimento dell'intreccio; tesi, antitesi, sintesi; ragazzo incontra ragazza, ra-

gazzo perde ragazza, ragazzo conquista ragazza; atto primo, secondo, terzo.

In Tolstoj c'è una splendida parabola su un uomo che era molto, molto povero. Aveva tre pagnottelle e un piccolo *pretzel*. E tornò dal lavoro nei campi e mangiò una pagnottella. Ma aveva ancora fame. Allora mangiò la seconda pagnottella, ma aveva ancora fame. Mangiò la terza pagnottella. Poi mangiò il *pretzel* e si sentì sazio. Disse: «Che idiota che sono. Avrei dovuto mangiare il *pretzel* per primo».

È questo il modo in cui funziona la nostra mente. La mente umana non sa creare una sequenza di numeri casuali. Anni fa i computer erano progettati per farlo; di recente si è scoperto che erano imperfetti: i numeri non erano davvero casuali. La nostra intelligenza era incapace di creare una sequenza causale e pertanto di programmare un computer in grado di farlo.

Noi non percepiamo la casualità. In assenza di fenomeni resi significativi dal fatto di essere diretti verso lui stesso, il bambino dispone alcuni avvenimenti non collegati fra loro in modo tale che formino un insieme drammatico (un insieme comprensibile secondo le regole della rappresentazione drammatica), e questo viene chiamato Nevrosi o Psicosi.

Guardiamo i nostri amici che hanno annunciato a sorpresa la loro separazione, e ricordiamo il loro corteggiamento, culminato nelle nozze; i primi anni del loro matrimonio, terminati con la nascita del primo figlio; e quello stato di presunta completezza, terminato con l'annuncio del loro divorzio. Più avanti potremmo pensare a corteggiamento/matrimonio/Nuovo Amore, e il dramma verrà ancora una volta riordinato per uniformarsi alla norma dei tre atti con tesi, antitesi e sintesi.

È nella nostra natura elaborare le percezioni in modo da formare ipotesi e poi ridurre queste ipotesi a informazioni in base alle quali possiamo agire. È il nostro particolare meccanismo di adattamento, equiparabile al volo degli uccelli: il nostro unico strumento di sopravvivenza. E il teatro, la musica e l'arte sono la nostra celebrazione di quello strumento, esattamente come il frenetico volo di cor-

teggimento della beccaccia, il balzo fuori dall'acqua della balena. L'eccesso di bravura/energia/abilità/forza/amore viene espresso da ogni specie nel suo modo specifico. Per le capre è il salto, per gli umani è la creazione artistica.

Ho cominciato a chiedermi se questo fenomeno dei sette decimi fosse sintomatico di un bisogno umano. A quale scopo potrebbe servire? Quale bisogno ci viene rivelato dalla sua presenza? Nel dramma sembra un deterioramento della forza dell'opera, del suo indefettibile sviluppo verso il solo fine: l'unico obiettivo del protagonista. Quel montaggio emotivo che fa addormentare il pubblico. Che cosa potrebbe significare?

Cominciamo, o stiamo per cominciare, il terzo atto.

L'eroe e il pubblico (come partecipanti alleati) si sono «imbarcati» per la parte più difficile del viaggio. La posta in gioco è stata alzata, la possibilità di ritirarsi è stata eliminata, tutto è ardore o paura, eppure indugiamo. Ci fermiamo come i viaggiatori nel teatro russo: le valigie pronte per il viaggio, il veicolo fermo alla porta, sulla soglia ci voltiamo e ci mettiamo a sedere per un po'.

Nel dramma, la scena farraginoso e dilettesca che si sta svolgendo ci ferma per un po' e si giustifica con noi: «Quando ero giovane avevo un gattino». «Sai, prima di cacciarmi in questo pasticcio pensavo...» E poi: «Non so perché ti sto raccontando questo». Forse questo discorso è una sopravvivenza del monologo?

Qualcuno ha detto che una poesia non viene mai completata; viene solo abbandonata. Come una poesia, un dramma è difficile da strutturare. Secondo la mia esperienza, il drammaturgo si stanca allo stesso punto preciso in cui si stanca il protagonista: affrontando il terzo atto. L'atto è abbozzato, il compito è chiaro, anche se difficile, e proprio la chiarezza del compito è scoraggiante.

Una volta progettato il terzo atto, comunque vadano le cose, il dramma è fatto. I drammaturghi poi completano l'atto con tutto il talento per i dialoghi e la capacità inventiva che si ritrovano, ma il dado è tratto. Il vasaio ha cotto il pezzo. Tuttavia, l'atto deve essere scritto (il vaso deve ancora essere invetriato), e il drammaturgo pen-

sa, di nuovo: «Oh, andiamo... è nella mia testa. Devo andare avanti? Davvero volete farmelo mettere per iscritto?»

La-tigre-per-la-coda, la-posta-rilanciata-fino-ad-essere-quasi-irri-conoscibile... il drammaturgo e il protagonista, affrontando il terzo atto, sono stanchi.

A causa della loro stanchezza, riesce a imporsi un anacronismo.²⁷ Forse questa collocazione a sette decimi dell'opera è una sorta di ricordo ancestrale che «segna il posto» del monologo; questo ricordo deve risalire al dramma antico e, prima ancora, alle osservanze religiose dalle quali traeva origine.

Perché il monologo è essenzialmente una confessione.

Nella sopravvivenza di questo elemento il drammaturgo/protagonista confessa la sua impotenza di fronte agli dei/ai percorsi del teatro/dell'esistenza.

Il monologo raggiunge il suo punto più alto con Shakespeare, nel discorso del Giorno dei santi Crispino e Crispiniano,²⁸ e degenera nella «Morte del Mio Gattino». Lo troviamo nella collocazione del *pas-de-deux* finale o del duetto prima dell'imponente finale del balletto o dell'opera. E lo troviamo nella «canzone delle undici», fondamento della commedia musicale, nostalgica offerta emotiva calcolata per preparare il pubblico al viaggio verso casa.

Perché il monologo/confessione/professione – equivalente al momento in cui il protagonista parla con Dio – si è estinto? Forse, con l'inizio dell'alfabetizzazione diffusa, si è scisso dal teatro, così come il teatro si è scisso dalla celebrazione religiosa, e sopravvive nelle più distese forme epiche, come il romanzo.

E forse, se queste congetture sono vere, suggeriscono qualcosa sulla natura autonoma dell'evoluzione del teatro.

27. Mio padre da bambino aveva un difetto di pronuncia, e, come Demostene, si curò da solo. E crescendo diventò un magnifico avvocato e oratore. Ma quando era stanco il difetto ritornava. Quando fabbricarono le prime automobili, posero sul davanti un gancio per appendere la frusta: un residuo dei tempi di cavallo e carretto.

28. William Shakespeare, *Enrico V*, atto iv, scena iii. [n.d.t.]

La fine della recita

Gran parte della nostra vita collettiva sembra essere una gara di menzogne: i tribunali, la politica, la pubblicità, l'istruzione, l'intrattenimento. Tolstoj ha detto che è un errore parlare dei «nostri tempi». Così, anche se mi piacerebbe asserire che i nostri tempi sono particolarmente corrotti, devo inchinarmi alla sua saggezza e dire che essi (come io e voi) sono sempre stati così.

Se la nostra natura, come società, come esseri umani, uomini e donne, la vostra natura e la mia è quella di mentire, di amare la menzogna, di mentire agli altri, di mentire a noi stessi, e di mentire sul fatto che stiamo mentendo... se questa è la nostra natura, dove affiora la verità?

Forse in quel momento finale in cui l'assassino può ammettere il suo delitto, il politico i suoi illeciti, il marito e la moglie le loro infedeltà. E forse nemmeno allora.

La religione offre il meccanismo purificatorio della confessione: il confessionale cattolico, il Giorno dell'Espiazione ebraico, la Testimonianza battista. Ci sono programmi di riabilitazione dall'alcolismo o dalla droga che si basano sulla confessione d'impotenza, e partono proprio da lì. In tutti questi casi noi deponiamo il nostro fardello, o quanto meno ci viene offerta l'opzione di farlo.

Perché non sono le cose che facciamo a nuocerci, come ha detto la scrittrice Mary McCarthy: è quello che facciamo dopo.

E così ci siamo creati l'opportunità di affrontare la nostra natura, di affrontare le nostre azioni, di affrontare le nostre menzogne nel Dramma. Perché l'argomento del dramma è La Menzogna.

Alla fine del dramma la verità – che è stata sottovalutata, trascurata, disprezzata e rinnegata – trionfa. Ed ecco come capiamo che il Dramma è compiuto.

È compiuto quando ciò che è nascosto viene rivelato e noi siamo resi completi, poiché *ricordiamo*: ricordiamo quando il mondo era sottosopra. Ricordiamo l'introduzione di Quella Cosa Nuova che ha sbilanciato un mondo che prima ritenevamo funzionasse bene.

Ricordiamo gli sforzi sempre più energici del protagonista (che rappresenta solo noi stessi) per riscoprire la verità e per restituirci (noi, il pubblico) alla quiete. E, in un buon dramma, rammentiamo come ogni tentativo (ogni atto) sembrava offrire la soluzione, e come noi la esploravamo estasiati, e come restavamo delusi (noi, il protagonista) quando scoprivamo di esserci sbagliati, finché:

Alla Fine della Recita, quando avevamo, così sembrava, esaurito tutte le possibili vie d'indagine, quando eravamo privi di consigli e di risorse (o così sembrava), quando eravamo quasi impotenti, tutto si è ricomposto. Si è ricomposto quando è venuta fuori la verità.

A quel punto, perciò, nella rappresentazione ben costruita (e, forse, nella vita esaminata con onestà), capiamo che quello che sembrava accidentale era essenziale, riconosciamo lo schema secondo cui ha agito il nostro personaggio, siamo liberi di sospirare o di piangere. E poi possiamo tornare a casa.

(traduzione di Andreina Lombardi Bom)