

weiler. Riprendendo un progetto interrotto nel '27, Picasso esegue ventisei fogli ad acquatinta per illustrare il primo manuale di tauromachia del XIX secolo dello spagnolo Pepe Illo: il volume non è ancora apparso. Del '58 è *A toute épreuve* di Eluard con xilografie colorate di Miró; *Mauvais sujets* di Paulhan con acqueforti colorate di Chagall. Le lithografie colorate che compongono l'opera

incompiuta di Léger *La ville* escono nel '59 (in numero di 28 invece di 100). Miró esegue una serie di acquetinte tra cui *Stige* e *St. James Parc au crépuscule*. Un album di Arp appare presso Denise René; Appel appronta lithografie per le poesie di Frénaud. Tra il '58 e il '59 J. Dubuffet esegue le lithografie *Pavage de peau*, *Les fruits de la terre*.

CARLA LONZI

TEATRO

Il Gabbiano

L'unico spettacolo che ricordi quest'anno il centenario di Cechov, sembra essere questo *Gabbiano* rappresentato in una piccola sala romana in una edizione, quasi sussurrata da teatro intimista, essenzialmente lirica e trasognata. Eppure a rileggere i drammi del grande scrittore, che pienezza di sentimenti e che senso realistico di considerare le cose! C'è proprio quell'impegno meticoloso, vivo di concedere alla realtà stessa una forza drammatica di rappresentazione, per cogliere la pienezza di ogni sfumatura della stessa esistenza. Per cogliere il calore dei personaggi, i sentimenti, i gesti, i pensieri.

Il Gabbiano da molti considerato sensibilmente inferiore per « una certa astrattezza di contenuto umano » a quelli che, oramai, sono considerati i drammi maggiori di Cechov, *Zio Vania*, *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, raccoglie, invece, tutti quei ricchi fermenti che sviluppano la malinconia cechoviana verso quella dialettica ideologicamente costruttiva che è — nel significato più moderno — la ragione profonda della sua vitalità di scrittore. Premessa indispensabile per capirne i densi significati morali — quella sua rappresentazione continua della noia e della malinconia, quella sua ricerca attenta nel rendere lo spirito di una classe in attesa, divisa tra coloro che credono

al mondo, alla vita e coloro che non credono: « Io ho una gran sete di vita, di lotta, di lavoro » dice Tusenbach ne *Le tre sorelle*. In fondo nel *Gabbiano* il dibattito ideologico non si identifica con le idee sul teatro enunciate da Costantino, nè la struttura drammatica si basa soltanto sulla sua immatura predestinazione. Ma su tutto il lento svolgersi di quel certo conformismo dell'epoca, sull'impeto romantico di quel giovane che sente urgere dentro vita e poesia ma che crede di doverle esprimere convenzionalmente per acquistarsi un diritto al rispetto, proprio lì nel mezzo della famiglia e soprattutto dalla madre — Irina Nicolaievna — che pure non stima. « Il vostro soggetto lo avete preso nel campo delle idee astratte — dice a Costantino il medico Dorn — ed è così che bisognava fare, perchè l'opera d'arte deve assolutamente esprimere qualche grande idea... ». Un modo come un altro per affermare un luogo comune in arte, che certamente Cechov non condivideva. Ma era necessario anche sforzare le proprie idee per cogliere meglio nel segno di quella calda estate, nel giardino dei Sorin, tra gente stanca di aderire in maniera attiva alla vita, alla speranza. Tutta la polemica, che vede contrapposti Costantino e Trigorin, il giovane d'istinto e lo scrittore di mestiere è, a ben vedere, una polemica per simboli: Cechov partecipa un po' dell'uno e un po'

dell'altro, dei due personaggi, sa che negli ardori romantici del giovane e nella meditata rinuncia dell'altro c'è quel tanto di buono che vale a salvare l'anima e l'intelligenza. Quanto è lontano Trigorin dall'insopportabile professor Serebriakov! E quanto è lontano il fallimento di Costantino da quello amaro, sottile di Astrov in *Zio Vania*: « Per me e per te c'è una sola speranza: la speranza che, quando saremo nella tomba, ci venga a visitare qualche fantasma: piacevole, magari! ». La poesia di Cechov, nel *Gabbiano*, sembra soffermarsi su questi particolari ritratti di adolescenti feriti, su questi dolorosi stati emotivi, quasi che il desiderio di sognare non resti mai pari ai meriti reali di fare e di agire. Così è per la giovane Nina, innamorata di Costantino e poi perduta da Trigorin, con quei suoi sentimenti esasperati che le vengono su, improvvisamente, ad urlare, la sua confusa coscienza di vivere: « Per la felicità come quella di essere una scrittrice o una attrice, io sopporterei l'ira dei parenti, la povertà, le delusioni, vivrei in una soffitta, mangiando pane nero... ma in compenso potrei aspirare alla gloria... ». E sarà proprio il confronto tra la Nina del secondo atto, tutta presa da questi suoi folli sogni e la Nina del quarto atto che ritorna amareggiata e delusa (« È come se la mia giovinezza si fosse schiantata di colpo... ») a chiarire la definizione di una decadenza e a meglio rendere quel concetto dell'illusione che, nei personaggi di Cechov, è sempre la molla per una loro alienazione compiuta. La malinconia cechoviana nasce da questa riflessione continua tra desideri e realtà, tra il mondo sognato e quella disperazione che si è, invece, raggiunta. Ma questo decadimento ha radici nella profonda concezione fatalistica che pervade una certa società che si annoia, che soffoca le stesse aspirazioni, perchè inadatta a comprendere le speranze che dovunque si accendono: « Voi avete trovato la vostra via; io vado ancora errando in un caos di sogni e di immagini senza sapere perchè e a chi tutto ciò sia necessario » dice Costantino alla fine. La consapevolezza nasce in Cechov proprio per l'analisi che ha saputo dare dei sentimenti incerti, proprio per questo

itinerario disperato che ha saputo tracciare nel cuore di quegli uomini che hanno perduto la certezza di una speranza («...da giovane volevo diventare un letterato e non lo sono diventato...»). Per questo il teatro di Cechov riesce a scavare sempre più nella realtà, a muoversi in una direzione anticipatrice, moderna. Con il suicidio, Costantino conclude un suo fallimento, lasciando attoniti ed indifesi quanti non lo capirono, in vita. In quell'attimo, tutti i pensieri degli altri sono tesi a ricostruirne la vita, a ripercorrere l'itinerario che lo ha portato, in così breve tempo, alla morte, per coglierne, quasi, i segni della predestinazione. La madre che non era stata capace di comprenderlo, che non aveva saputo districare il groviglio di sentimenti che facevano, già da prima, disperare il cuore del figlio, rimane assente dalla tragedia: « Fate uscire subito Irina Nicolaievna. La questione è questa: Costantino Gavrilovic si è ucciso... ».

Certo anche il meccanismo della commedia, legato ai simboli, ha una struttura immatura: c'è una tipicizzazione che muove dai casi limite per il giovane e la ragazza e che non coglie il tipico, in senso realistico, come per gli altri più definiti personaggi dei suoi drammi maggiori. Ma il respiro poetico impegna costantemente un giudizio. Il tratto essenziale della sua poesia — il pudore — si coglie in ogni battuta, in quella intonazione profonda che dà corpo ai vuoti dell'anima. I personaggi di Cechov mostrano una condizione umana, rendono il ritratto dell'epoca: ma nella loro incapacità di superare l'incomprensione, essi sentono che qualche cosa avverrà: « Verrà un giorno in cui tutti sapranno perchè sia così... pace e felicità scenderanno sulla terra » dice Olga, concludendo *Le tre sorelle*.

Per cogliere questi valori drammatici essenziali, bisognerebbe avere il coraggio — da parte di un regista moderno — di toglier via ogni riferimento sognante alla rappresentazione. Mario Ferrero, che ha curato l'edizione del *Gabbiano* da cui muovono queste nostre note, non sembra aver compreso tale esigenza. Si è immerso nel sogno e, se così può dirsi, ha dato una interpretazione onirica del

dramma, seguendo, quindi, una tradizione convenzionale che soltanto Visconti, con *Le tre sorelle*, era, forse, riuscito a incrinare.

La visita della vecchia signora

Di Dürrenmatt si finirà per parlare a lungo, per caratterizzare questa stagione letteraria del teatro, contraddistinta da un ritorno alla stilizzazione, a un richiamo tra l'espressionista e il simbolico, con accenti di vivissima satira del costume. Il nome di Brecht viene subito alla mente, se si considerano certe sue favole amare, disperate, gli apologhi della miseria e della non solidarietà tra uomini non ancora riscattati da una forza positiva di intendere la speranza. Dürrenmatt si pone decisamente nel solco di questa rinnovata tradizione, spezza il conformismo di situazioni «normali» e crea l'assurdo, dove, però, ogni cosa è dentro la verosimiglianza, che in arte è più importante del vero.

La visita della vecchia signora ripropone con forza questo esame di un clima nuovo, che riporta le scene agli anni di un fermento creativo, dove regia, attori e scenari custodiscono questo senso di rinnovamento, sino ad approdare ad una lucida e spietata visione etica. Apologo anche questo, dunque, per dimostrare «à rebours» cosa siano i valori di giustizia e di solidarietà, quando questi vengano a scontrarsi contro l'offerta di una favolosa ricchezza. E come sia fragile la umana coscienza, quando, nel momento più duro in cui il cuore è più provato, si inserisce, come cuneo, la speranza di un benessere da troppo tempo desiderato. E la speranza per cui vivono gli abitanti di Gullen, già ricca e prosperosa cittadina, in qualche parte di Europa, ora ridotta in miseria, è l'attesa della vecchia signora, la miliardaria. Una sorta di Godot, meno metafisico di quello di Beckett, perchè in questo caso l'attesa non resta delusa. Ma non per questo meno crudele. La vecchia signora arriva, con una sua strana, incredibile corte, con i suoi ricordi da lungo tempo meditati, con la sua lucida e spietata sete di vendetta. È un simbolo, naturalmente, con quella sua gamba di legno e con quella mano finta da inve-

rosimile manichino, ma un simbolo concreto e spietato che ha solo la dolce deformazione dei sogni. Dürrenmatt ha veramente ricostruito l'attesa perduta, continua di questa gente di Gullen che, inspiegabilmente, ha visto morire, ad una ad una, tutte le sue attività, sino alla più assoluta miseria. La vecchia signora è la speranza. Ma una speranza spietata: lei arriva, accetta i ricordi, le illusioni perdute; accetta gli omaggi del sindaco, del prete, delle donne del posto; accetta di rievocare, con un suo vecchio corteggiatore, Alfred, le ore di felicità perdute, nel fitto del bosco o nel fienile di Piter. E accetta di donare alla città un miliardo — cinquecento milioni per le industrie e le fabbriche di Gullen, cinquecento milioni per tutte le famiglie disperate — purchè sia ucciso proprio quell'Alfred che fu il suo primo uomo e che non ebbe il coraggio di riconoscerle il figlio, mandandola via dalla città, come una donna perduta. È la vendetta, dunque, che ha mosso il cuore di questa vecchia signora, padrona del mondo, che ha distrutto l'economia di Gullen con il solo preciso scopo di mettere alla prova il cuore generoso degli abitanti: «Signora, siamo ancora di Europa non siamo ancora dei pagani — dichiara sdegnato il borgomastro, respingendo l'offerta — rifiuto in nome dell'umanità». Ma la signora può attendere. Comincia così la favola più amara di Dürrenmatt, il ritratto di questa civiltà non ancora pagana che, attraverso i gesti di una logica sempre più desolante e spietata, arriva al compromesso con la coscienza. Giorno per giorno il cuore degli abitanti di Gullen si incrina; ed ognuno di loro si adatta a questa idea di benessere: riprende a comprare, fidando nel credito, convinto che prima o poi qualcuno compirà la vendetta. Nessuno ha il coraggio di dirlo, ma ognuno cova, nell'animo, questa nuova tormentosa speranza. La stessa famiglia si dissolve dall'interno: la moglie e i figli di Alfred confidano nell'assassinio del marito e del padre. Ma senza astio, senza rancore; con il sorriso e le premure proprie dell'animo «non pagano» di questa vecchia Europa.

I quadri si susseguono ai quadri: la malinconia della signora, chiusa nella sua disincantata umanità, è agghiacciante. E attorno ad Alfred tutta