TEATRO

Il giardino dei ciliegi

Il discorso critico su Cechov drammatico si è arricchito di acute osservazioni in questi ultimi anni nei quali, edizioni più o meno rigorose, hanno riproposto all'attenzione *Il Gabbiano*, *Le tre sorelle* ed ora *Il giardino dei ciliegi*, a ragione considerato il capolavoro del teatro moderno. Verranno, nello scorcio della prima metà di questo secolo, esperienze più ardite, i grandi innovatori della messa in scena escogiteranno modi per rinnovare il linguaggio drammatico, la scena multipla metterà in risalto la possibilità di esprimere parallelamente fatti, sentimenti, impressioni ma il rinnovamento del teatro in prospettiva realistica è proprio con Cechov che si compie. E con *Il giardino dei ciliegi* la forma si fa ardita; la ricerca di una dimensione più umana sino a rendere le sfumature di ogni attimo, a sottolineare la profonda verità di un gesto, diviene esigenza di uno stile profondamente coerente, stretto dentro le cose, serrato dappresso ai suoi personaggi. Cechov ha rappresentato con evidenza la vita dell'uomo, rinnovando dolore e allegrezza in un continuo variare di toni precisi, ricercando nella parola, la situazione, ricollegando il clima e l'atmosfera al gesto stesso di ogni suo personaggio. E quell'atmosfera che negli autori scandinavi quasi soffocava la libertà dei personaggi o condizionava il loro naturale modo di esprimersi, in Cechov pare nascere dalle cose, evocata dalle parole dei personaggi, dalla loro vita naturale, dal realismo delle loro preoccupazioni, dal sorriso dei loro discorsi. La filosofia di Cechov, quel districarsi lento dei pensieri, girando attorno ai concetti della vita e della morte è tutt'altra cosa che una filosofia sovrapposta, è il segno della sua attenzione particolare al rigoroso tessersi, dentro e fuori i personaggi, di quella rete di pensieri, di considerazioni, di riflessioni che sono il tratto più moderno del teatro drammatico.

La parola è sempre, nel ritmo come nel contenuto, la spiegazione di fatti visti nella rappresentazione, non nel ricordo. Cechov ci immette direttamente nell'azione, muovendo, in questa direzione realistica, tutto un mondo preciso che raccoglie azione e pensiero in un unico tratto. In questo suo discorrere sul modo di risolvere la situazione fallimentare della antica casa del giardino dei ciliegi, c'è una consapevolezza critica che lo porta a tracciare un quadro preciso, acre di un mondo in rovina. Liubova e Leonid hanno una forza estremamente precisa; sono — assieme alla loro famiglia — personaggi conclusi, portati sul palcoscenico a rappresentare con tutte le loro irrisoluzioni, le improvvise sofferenze e le impensate allegrezze, una società in crisi. Cechov avverte questo disgregarsi di un'epoca, avverte la presenza di altri germi vitali ma non ne precisa il profilo: sa, perché lo dice ne *Le tre sorelle*, che verrà qualcosa di nuovo; ma qui ne *Il giardino*, il conflitto si risolve nella contrapposizione tra il vecchio e il nuovo, tra quelli che se ne andranno con i loro piccoli rimpianti, con i loro piccoli dolori, con le gioie fatte di nulla e quelli che resteranno e per i quali il *giardino dei ciliegi* non sarà che occasione di nuova ricchezza. «Lopachin è bellissimo e ritratto di prima mano» scriveva Nemirovic Dancenko a Cechov: ed a ragione perché nei suoi gesti, nei suoi pensieri c'è il vigore di una lunga umiliazione che gli nasce dalla vita, il coraggio di coloro che vengono su da una generazione di servi e che oggi muovono i loro passi nell'impegno di una vita riconquistata. In fondo Lopachin è l'altro asse di questa commedia e bene ha fatto il regista Mario Ferrero a sentirne la ricca vitalità e a metterlo in luce con maggiore evidenza. È però uno dei pochi meriti di questa regia, per altri versi spenta e senza forza espressiva. Tutto lo spettacolo ubbidisce a certi schemi superati che non si vorrebbero più, oggi, vedere a teatro. Cechov romantico, con pause, lente

perplexità, assurdi silenzi, appartiene ormai ad un cliché scontato ed innaturale. La forza dei suoi dialoghi, dei suoi personaggi, vivi in ogni sfumatura, nasce proprio dalla continua ricerca di verità, dal suo impegno di rappresentare la vita come è, nella gioia e nel dolore.

L'irrisolutezza di Liubova e di Leonid ad affrontare la vita è una forma di incoscienza e non di pensosa irriflessione. Il loro ridere, il non rendersi conto dei giorni che verranno, la loro festosità è sempre così accesa, irresponsabile, da giustificare la definizione di Vaudeville che Cechov stesso (fuor che al *Gabbiano*) dà alle sue opere. Altrimenti crolla un'ala (e la più importante) del suo vasto edificio, crolla il senso del vero, la sua ricerca appassionata di approfondire il solco di un realismo drammatico. Altrimenti la consapevolezza della situazione crea un tono lacrimoso, dà una prospettiva sbagliata alle azioni dei personaggi, risolve in chiave di melodramma questa lucida e moderna rappresentazione di una condizione.

In quel primo atto ridente che nell'antica casa mostra il ritorno di Liubova da Parigi, tutto è già accennato. Dai discorsi e dalle osservazioni apparentemente senza conseguenze già viene delineato il conflitto che porterà all'abbandono della proprietà e alla partenza. L'affiorare delle posizioni morali, questo continuo raffrontare le tesi contrapposte, l'allegria della festa, e la inquieta partenza con il ritorno, nella antica casa, di quel clima di attesa che l'arrivo spensierato di Liubova aveva all'inizio, dissipato, è descritto da Cechov linearmente, con una progressione conclusa. Ogni personaggio è un ritratto preciso che si inserisce in questa chiara, evidente rappresentazione: Liubova è certamente il più concluso, con la sua splendida incoscienza, con la sua instabilità di sentimenti nella gioia e nel dolore, con la sua fisica sensibilità; Leonid è il fratello, rettorico, bolso e superficiale. Andreina Pagnani, Filippo Scelzo e Carlo Hintermann hanno reso i loro personaggi con sufficiente chiarezza anche se con diversa intensità.

La Barraca

Con il nome che García Lorca aveva dato alla sua compagnia ambulante « La Barraca » che andava di paese in paese a rappresentare testi classici nella tuta azzurra degli operai, il regista Franco Enriquez ha allestito uno spettacolo composito di atti unici, di poesie recitate in coro, di danze spagnole, in omaggio a questo poeta della giovinezza, della vita e della morte.

Romancero e *Lamento per la morte di Ignazio Sanchez* hanno aperto e chiuso lo spettacolo, rievocando, con interpolazioni ardite, Guernica e la guerra civile, la corrida e quel gusto misterioso di una vita che si affronta continuamente con un senso di antica tragedia. Enriquez ha avvertito la presenza di questo senso della tragedia in Lorca ma non ha voluto mettere in risalto la sua drammaturgia, questa nera, profonda, arsa tragedia che eromperà in seguito con *Yerma*, *La casa di Bernarda Alba*, *Nozze di sangue*. Si è proposto invece — salvo le due composizioni poetiche — di mettere in luce la amarezza della sua farsa: *La calzolaia meravigliosa*, *Il teatrino di Don Cristobal*, e *L'amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino*, sottolineandone giustamente il carattere doloroso. Ci è sembrato però che l'attenzione di Enriquez sia stata spesso troppo esterna al valore del testo, quasi un certo gusto figurativo, in parte suggerito dai disegni di Lorca che riecheggiano l'ingenua poesia di un Mirò, prevalesse sulla stessa lettura critica. Il gusto gessoso, quasi da spettacolo da marionette, che accompagna *La calzolaia meravigliosa* distrae l'attenzione dal personaggio di questa sposa che tormenta il marito più vecchio di lei, fino a farlo fuggire; che si dispera restandogli fedele in attesa; che, pur nella gioia di ritrovarlo, riprende a tormentarlo con un gusto quasi crudele al quale non può sottrarsi. Il ritratto di questa calzolaia, interpretato con intelligenza da Valeria Moriconi, è un ritratto dentro cui si riflettono modi e gesti di una vitalità popolana luci e ombre di una verità contadina. Il buon senso e l'onestà della donna, la stanchezza del vecchio, il partecipare nel bene e nel male di tutto il vicinato come