

l'uso della parola per ribadire sempre gli stessi concetti, per una condanna blasfema dell'età della costrizione, senza un tentativo di spiegare storicamente quelle situazioni. Preferisce mostrare con empito « poetico » l'angoscia della catena del peccato, i disperati moventi della carne, la repugnanza e l'attrazione che i sensi hanno sull'uomo.

Visconti, nel mettere in scena *La Monaca di Monza* ⁽¹⁾, ha tenuto presenti due ordini di motivi: da un lato la possibilità di una regia tutta strutturata su elementi oggettivi: i segni del cantiere — i bidoni, la gru — le insegne al neon, i rumori, le canzonette che mettessero in secondo piano gli sfoghi dei personaggi, così da rendere influente la percezione dei loro discorsi, a favore, ben s'intende, del sentimento che da essi si desume; dall'altro, appunto, la possibilità metaforica di esprimere il gusto per una esasperazione altrettanto superficiale dei sentimenti che il tempo presente offre, la possibilità di leggere in questo « dolore », non scandagliato nella sua origine storica, una similitudine attuale.

Ha compiuto forse un'operazione critica discutibile perché ha operato deliberatamente « contro » un testo che aveva certamente presunzione di maggiore compattezza stilistica, ma ci ha dato una regia perfettamente coerente, un esempio di lettura strutturale di un'opera.

Frantumato, riassunto, dato nel contesto sonoro come impasto di voci, di accorate confessioni, di grida, sorta di incubo onirico in cui muovono questi protagonisti di età passate, tra le demolizioni di un cantiere della Monza di oggi, il testo di Testori rivela certi agganci con l'età presente, con la rappresentazione esterna di quel romanticismo esasperato che trova la sua espressione nelle canzoni urlate dei moderni juke-boxes. Diventa occasione di un'interpretazione critica delle affannose esagitazioni che sono il segno, il modello su scala industriale di un comportamento che racchiude in sé, non superandole, le contraddizioni di una realtà storicamente attuale.

L'urlo di un cantante beat, l'inquietante ballo

dei giovani di oggi esprimono un analogo bisogno di rappresentazione, di essere narratori e testimoni di emozioni « verbali », paura, amore, ribellione e rabbia.

Gli squarci presenti: gli oggetti, le luci, le ombre e soprattutto i suoni, voci impastate al rumore di automobili, del cantiere, alle canzonette, costituiscono una sorte di collage, definendo percettivamente la scelta stilistica effettuata dal regista.

Gli attori lo hanno ben coadiuvato: Lilla Brignone ha accertato questa disperazione romantica e questa furia consapevole che al tempo stesso la spinge e la sostanzia; Valentina Fortunato e Anna Carena sono state rispettivamente la Conversa e Suor Francesca, esemplari nell'accortezza critica dei personaggi. Meno convincente Sergio Fantoni nella parte di Osio, troppo recitante e rettorico nella sua conclamata diabolicità.

Un equilibrio delicato

Portando avanti la dissoluzione dei miti quotidiani, l'analisi spietata dei rapporti familiari, il diritto al « falso ottimismo », il perbenismo radicato nei pregiudizi e sulle convenzioni della grande società (*The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf?*), Edward Albee con *Un equilibrio delicato* ⁽²⁾ (*A delicate Balance*, 1966) mostra di voler affondare il morso della sua critica sin dentro le pieghe delle certezze sociologiche, scoprendo un sottofondo tribale nella stessa società del benessere. Crudo, spietato, analitico nel riproporre i rapporti di una famiglia ricca, senza altri problemi apparenti che le tasse e l'alcoolismo di una matura parente, il teatro di Albee sfronda il problema dell'amicizia e della solidarietà, proponendolo con la metafora di una coppia di amici, in cerca di un rifugio, a causa di una angoscia indeterminata.

« Invecchiamo e diventiamo allegorici », dice Tobia — il protagonista *pater familias* — e tutto il suo modo di esprimersi riflette questo silenzio voluto, questo bisogno di affogare le proprie

⁽¹⁾ Compagnia Brignone-Fantoni-Fortunato, diretta da L. Visconti, Roma, Teatro Quirino, novembre 1967.

⁽²⁾ Compagnia Ferrati-Morelli-Stoppa, diretta da F. Zeffirelli, Roma, Teatro Eliseo, novembre 1967.

verità nell'indifferenza, nella noia o nella sopportazione per il fiume di parole che la moglie, apparentemente meno rassegnata, continua a spargere. Moralità, eufemismi, luoghi comuni — purché si parli. « Ma quando parliamo, che senso diamo alle nostre parole? ». Che significano esattamente amicizia, solidarietà, esistenza?

Agnes, la moglie, tiene viva la dignità di una ricca esistenza, mantenendo le forme, sforzandosi di dare un senso apparente alla confusione effettiva; Claire, sua sorella, stravolge questo ordine apparente e ritrova il suo equilibrio effettivo nel bere, rappresentando o vivendo realmente la parte dell'alcolizzata, in ogni caso libera di dire le amare verità che il suo posto di spettatrice in prima fila le permette di scoprire. Julia è la figlia quarantenne, ritornante puntualmente, ogni tre anni, dalle fallite esperienze matrimoniali: un debole, un pederasta, un giocatore, un « cinese » auticonformista. Tobia accoglie « tutto » coperto da un muro di indifferenza, lascia correre la vita degli altri, lascia girare a vuoto le parole della moglie che paventa la rottura di un « equilibrio » con l'improvvisa pazzia. Ma l'equilibrio non si romperà per pazzia, anche se i sentimenti sono sempre lì lì per infrangersi per la troppa tensione, e le urla, i rimproveri sfiorano, senza risolversi, gesti assoluti. L'equilibrio si incrinerà per motivi imprevisi: l'arrivo di una coppia di amici, di vicini di casa, Harry ed Edna, anche loro sulla sessantina, improvvisamente scopertisi vuoti, disperati, solitari. La paura della loro casa squalida, del loro affacciarsi senza motivo, del loro vivere quotidiano in mezzo alla folla solitaria, li porta a cercare rifugio nella casa di Tobia, di Agnes, amici da quarant'anni, unici al mondo.

La metafora è trasparente; l'allusione ad una impossibilità di vita in comune va oltre la sua denuncia. Il meccanismo di Albee — teatralmente — mostra la corda perché crea espedienti di *suspense* apparenti: l'isteria di Julia che si vede privata della stanza, la disperata tenacia di Agnes che vuole ricostituire un tessuto strappato. Ma il senso va oltre le parole; il rapporto di sangue che crea una realtà familiare non riesce a ricostituirsi quando a chiedere aiuto sono gente estranea a

quel vincolo. La famiglia come tribù è il rifugio che si ricostituisce qualunque cosa accada (l'ubriachezza molesta di Claire, la lagnosa, fallimentare esistenza autonoma di Julia) dentro i sacri vincoli; altrimenti da rifugio si trasforma in fortezza dal quale ricacciare il nemico. La morale che, nel silenzio di anni, Tobia aveva ricavato, non vale niente: « Hai diritto, Harry, in nome dell'amicizia a restare, ma io ti caccio ». Per un momento Tobia, ritornando se stesso, rammenta tutto l'arco di un'esistenza, i gesti amichevoli, le avventure, le delusioni passati assieme, insomma la vita; e forse scopre irretito, tra una moglie che ha cessato d'amare, una cognata che nella sua debolezza sente più vicina, di essere disperatamente solo.

Dall'amicizia, dice, nasce l'amore. Ed Harry in nome di quest'amicizia ha tutti i diritti di chiedere aiuto e assistenza. Ma la ragione, la logica impongono soluzioni diverse. « Ci amiamo con la forza del nostro egoismo ». Harry ed Edna se ne andranno dopo una notte di pensieri, di drammi in potenza, di esplosioni di odio. E Agnes, continuando a dirigere il gioco, concluderà la commedia con una battuta simile a quella che chiudeva una commedia di Eduardo (*Napoli milionaria*): « Su andiamo, incomincia un altro giorno ».

Zeffirelli ha certamente capito il mondo di Albee ma non lo ha approfondito. La sua regia, tersa, precisa, rinserata nelle linee rigorose di una scenografia sempre intelligente (quel bellissimo lampadario liberty simbolo del vecchio e nuovo e non mera concessione ad un gusto), non ha saputo mettere a fuoco la forza polemica di un discorso, rimodellando gli attori sui personaggi. Tobia è Paolo Stoppa: sempre uguale a se stesso, monotono, senza luce, più simile al personaggio di *Uno sguardo dal ponte* che non al sottile, umiliato e offeso personaggio di Albee; Rina Morelli ha giocato troppo in svagatezza, lasciando ambigua la sua dimensione, il carattere non soltanto frustante del suo personaggio. Esempio è stata Sarah Ferrati: lucida, moderna, spietata Agnes, la regina di questo impero dissolto, la forza unificante è al tempo stesso distruttrice di questa moderna tragedia.

EDOARDO BRUNO