

bile di esperienza artistica: completo, essenziale, però per così dire dall'apparenza troppo trascurabile per l'importanza che ha finito per rivestire col passare degli anni. In questo senso mi pare che anche tutto il gigantismo dell'arte che si può definire eredità di Dada Surrealismo e Costruttivismo, faccia un po' parte di questa operazione di evidenziare dati che in qualche modo possiamo riferire all'opera di artisti europei, ma a uno stadio di osservazione corsiva, per se stessi, senza preoccuparsi di volerla portare a livello comunicativo del pubblico come un fatto importante del nostro tempo. Rivolgendosi a qualcuno,

sottintendendo tutti, ma senza affrontare la comunicazione di massa. Nel passaggio sociologico, quale finora sostanzialmente è stato il passaggio dell'arte dall'Europa agli Stati Uniti — e non è un passaggio da poco anche se giusto il primissimo scalino di una differenziazione — l'arte americana ha acquistato una fisionomia che le permette di rendere omaggio ai suoi maestri con una bella disinvoltura e un disinibito senso delle proprie possibilità. A un livello qualitativo di opere, reperite soprattutto da collezioni americane, quali raramente capita di vedere.

CARLA LONZI

TEATRO

Rosencrantz e Guildenstern sono morti

Rosencrantz e Guildenstern sono, nell'*Amleto* di Shakespeare, due personaggi secondari che, usati dal Re come informatori delle vere intenzioni del Principe, vengono poi incaricati di accompagnare Amleto in Inghilterra, per là morire, grazie allo scambio della lettera di credenziali.

Due personaggi-simbolo, facilmente confondibili l'uno con l'altro, che passano nella tragedia di Shakespeare senza traccia, che vedono, indagano, conoscono, fingono senza poter partecipare, senza intervenire nell'azione, altro che per essere distrutti. Eppure il loro ruolo non è apparentemente passivo. Convocati dal Re — come vecchi amici di Amleto — hanno la possibilità di avvicinarlo, di spiare i gesti, le riflessioni, di stimolarne l'antico bisogno di parlare e di confidarsi. Personaggi dabbene accettano, però, di fingere, di sorprendere le confidenze del Principe, di barattare la loro amicizia, così, senza mai cogliere quel destino da protagonista, relegandosi in un passaggio secondario, modesto. Per tale ragione sono stati scelti da Tom Stoppard nella commedia *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, quasi emblematiche raffigurazioni dell'uomo medio, del non-personaggio, che sfiora i segreti della vita senza comprenderli.

Commedia amara, impostata sulla « lettura critica » di un testo, sull'analisi della sua struttura,

sulla demolizione, pezzo per pezzo, di un meccanismo per ritrovarne l'unità espressiva nel particolare che diviene rappresentazione. Un viaggio dentro le cose, in questo caso, dentro un testo famoso — oggetto anch'esso — non tanto per provarne la consistenza oggettiva quanto per raffrontare la libertà dei personaggi con la relatività di ciascuno di noi. Ammessi a rivivere una situazione già nota, nei particolari, riusciremmo a romperne la spirale o saremmo stritolati nell'ingranaggio, dal sistema e da tutto ciò che lo condiziona? Rosencrantz e Guildenstern assistono: vedono la sorte di Polonio, conoscono da Amleto quali sospetti ha sulla morte del padre, afferrano il sussurro della Corte, avvertono la congiura. Durante le prove dei teatranti « vedranno » addirittura la morte di due personaggi simili a loro, ma non capiranno l'analogia. « Il teatro è un modo per guardare » dice loro il Primo Attore, mischiando verità e fantasia, amarezza e sorriso; l'incontro con il loro gruppo ha una precisa risonanza, nel testo di Stoppard, la realtà di una finzione che sa perpetuare il senso della vita senza adattarvisi. L'operazione critica di Tom Stoppard è in fondo esemplificata proprio in questo mondo dei teatranti — che si ricollega alle cupe predestinazioni de *I giganti della montagna* — di cui sa cogliere i valori assoluti e le relative compiacenze. Il gioco della vita è un gioco a carte scoperte, e forse veramente « la

prossima volta si potrà capire meglio». La filosofia o il modo di intendere di Stoppard risente dell'angoscia contemporanea, sta nel solco della alienazione di Beckett, ma lascia un filo di speranza pure nella notte degli incubi. Durante il viaggio verso l'Inghilterra ogni elemento tende a spezzarsi, si intravede la possibilità di una modificazione delle cose, ma tutto tende a ricongiungersi nel modello già individuato. Stoppard coglie, in una scrittura intelligente, i motivi dominanti della cultura contemporanea; la presenza degli strutturalisti, la incombenza del mito sulla ragione, il dominio del leggendario. La stessa costruzione della commedia è — come si avvertiva all'inizio — un modo di procedere dentro la struttura di un'opera, un avventurarsi tra gli spazi di una serie continua di oggetti, di situazioni che si ripropongono nella loro staticità. La commedia è qualcosa di più che il teatro pirandelliano è il *teatro del teatro* nel senso che i moderni linguisti danno a questo tipo di ricerca ipotetica. Chiusi nel cerchio della loro analisi, Rosencrantz e Guildenstern finiranno per morire ogni volta nella stessa maniera. Anche se la speranza (o l'illusione) di una modificazione darà un senso storico ai loro gesti.

La regia di Franco Enriquez ha posto in luce la molteplicità di lettura del testo dando con efficacia il senso opprimente di questa metafora; ha come tratto da lontane memorie i personaggi e li ha calati nel contesto di Shakespeare. L'incontro con i teatranti ha qualcosa di memorabile; il Primo Attore grazie alla istrionica malinconia di Mario Scaccia resta tra le più vive emozioni sceniche della stagione. Sembra approdare dalla *Waste Land* eliottiana con tutti quegli stracci indosso, bianco nel viso, congiunzione romantica e cinica di una civiltà morta, cui sopravvive grazie alla parola e al gesto. Se in uno spettacolo, alle volte basta un particolare, a fissarne il rilievo, l'ambigua figurazione del Primo Attore sembra reificare l'immagine stessa del mito.

L'erede di Eduardo

Situato nell'ambito di un repertorio comico, già definentesi nei richiami realistici ad una com-

media amara, nelle situazioni paradossali cui la miseria, spesso, costringe, *Io, l'erede* (mutato, nella revisione in lingua, dallo stesso autore in *L'erede*) è stato scritto nel 1932 e portato sulle scene nel 1942, senza alcun successo. Riproposto oggi dallo stesso Eduardo de Filippo, che ne ha curato la regia, il testo appare di una sorprendente validità. Ritorna il tema, caro alla sceneggiata napoletana del furbo scroccone che, sfruttando i sillogismi di un ragionamento, si installa in una casa e riesce a vivere senza fare nulla. Ma la retorica antica acquista nell'ordito sottile de *L'erede* una prospettiva più acra, un valore dissacratorio in cui il «ridere» stesso diviene una maniera di ragionare, di tendere alla borghesia una critica serrata, colpendo il centro della sua ideologia, il «caritismo». La ricca famiglia Selciano ha un suo metodo per sentirsi tranquilli: zie, nipoti e una trovatella tenuta in famiglia per elemosina, organizzano le loro giornate a cucir maglioncini che poi distribuiranno ai poveri del quartiere; e intanto gli uomini imbastiscono affari, speculano, acquistano, vendono con il cuore in pace per il bene elargito. La morte di un «beneficiario», Prospero, che per trentasette anni ha vissuto a ridosso della famiglia, crea una situazione curiosa: un figlio di cui ignoravano l'esistenza reclama ora il suo posto, l'eredità degli affetti e dei benefici, e lo reclama, prove alla mano, con gli stessi ragionamenti, con gli stessi mezzi dei «ricchi», dell'avvocato Selciano. Prospero II, così vuol farsi chiamare, conosce momento per momento, attraverso un diario, la lunga linea di avvenimenti, i gesti compiaciuti, gli interessi, le tresche che hanno accompagnato la vita del padre, che egli pretende di continuare con rassegnata arroganza. Si riflettono nel piccolo mondo della famiglia Selciano le false ideologie del regime, le blandizie che perdurano come mentalità, il gioco degli inganni e delle apparenze, mutuato da Pirandello e qui acceso da paradossi sociali. Il gesto di Ludovico (Prospero II) eroe-non-eroe, che sente di ribellarsi scendendo sullo stesso piano degli oppressori, si inserisce nella bonaria descrizione di una giornata in casa Selciano, come un terremoto di cui si avvertono