

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 acre, 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 maglioni 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

subito i primi brontolii: la ribellione di Bice, la trovatella umiliata, che metterà in luce i veri sentimenti dei componenti la famiglia.

« Le strade inventano gli uomini » le dirà Ludovico, invitandola a prendersi la sua parte di responsabilità nella vita, ad uscire dal tepore di un conformismo mortificante. Ma Ludovico, appunto perché non-eroe, resta; la tresca di suo padre continua, la spirale dei ricatti, degli affari compiuti grazie alla complicità di ciascuno, continua. Cambiano gli anni cambieranno gli affetti: se il padre se la intendeva di nascosto con la zia, il figlio ora se la intenderà con la più appetibile nipote, comprando la sua collaborazione con costosi regali. Eduardo raccoglie tutte le componenti del suo eroe fino a farne un personaggio compiuto a suo modo estraniato, grazie alla sostanziale sgradevolezza del comportamento. Volto in italiano (o meglio *recitato* in italiano) il testo perde quella bonarietà apparente e stimola riflessioni più acri: quando Ludovico denuncerà le umiliazioni subite dal padre per « far divertire » i suoi benefattori, le parole cadranno pesanti sino a distruggere quel castello di perbenismo salottiero che sembrava incruento. È un testo da meditare, che sorprende perché oltrepassa i limiti dello stesso teatro di Eduardo. *L'erede* appare più acuto, più razionale, più sorvegliato. La malinconia, la disperazione anche, di *Napoli milionaria* finivano con il datare l'amarezza di una situazione; qui tutto sembra più nuovo, più *ambiguo* nell'apparenza di uno scherzo, una struttura in un'altra struttura che continua a parlare un suo linguaggio allusivo perfettamente significante. Quasi come *Viridiana* di Buñuel, nonostante le profonde diversità, i diversi contesti culturali e ideologici.

Uscendo di scena come attore, Eduardo ha riguardato senza partecipazione diretta la sua commedia, mettendone in risalto le allegorie, lasciandone fermentare il processo più nelle ragioni sottese, che nelle indicazioni dei suoi personaggi. Ha intelligentemente proposto un salotto borghese senza data, le brevi indicazioni degli anni non fanno costume ma perpetuano un gusto che, nell'arco di cinquant'anni, incide nella storia

attuale. La costruzione appare legata nei movimenti, serrata nell'azione e nelle proposte.

Gli attori hanno *concertato* le loro parti, proponendo situazioni da commedia indefinibili alla superficie, *giocando* da filodrammatici intenzionalmente, caricando i gesti e le situazioni: Gianrico Tedeschi, nella parte del ragionatore assurdo (Ludovico); Ferruccio de Ceresa in quella del ricco nervoso (Selciano).

Riccardo III dal Teatro Stabile

Riccardo III di W. Shakespeare è la parabola del potere assoluto: ipocrisie, congiure, crudeltà e delitti in una spietata concatenazione, dove logica e ragione si scontrano. Shakespeare non ha voluto tracciare un ritratto eroico del personaggio, una sorta di *Principe* post-elisabettiano, compiacente, ed astuto, ma un quadro doloroso, scavato nella psicologia malata, un « caso », diremmo oggi, quasi freudiano. La sua analisi è la spiegazione di un carattere piuttosto che la narrazione di una serie di fatti; il tentativo di rintracciare le fonti della solitudine di Riccardo, la spiegazione del male come conseguenza di una ribellione ad altri intrighi, ad altre congiure cui in definitiva, avrebbe dovuto assistere da spettatore, invece che partecipare da protagonista. Rovesciando i punti di vista Shakespeare delinea una serie di spiegazioni, trasferisce continuamente dai fatti ai pensieri la sua analisi, racchiude il suo cerchio drammatico attorno al personaggio sino a soggettivizzarne ogni atto. Gli *altri* non agiscono che in sua funzione, sono la giustificazione dei suoi gesti, della sua ascesa che diverrà resistibile solo nella misura (storica) in cui la pacificazione diverrà un concreto bisogno di porre fine ai delitti e alle congiure. Spezzato il groviglio di vipere di una corte dedita agli inganni e all'adulazione, la guerra delle Due Rose giungerà alla sua conclusione. I delitti di Riccardo saranno il suo incubo, le apparizioni che precederanno la sua morte in campo, saranno la lucida conseguenza di un collegare fatti a fatti, sino a determinare le profonde ragioni.

Nonostante opera giovanile, *Riccardo III* con-