

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-

ferma la maturità di un pensiero oltre la stessa determinazione drammatica. L'intelligenza « cattiva » di Riccardo nasce da una volontà di potere, da un bisogno di rivincita sugli altri, da una concezione egoistica che lo isola — anche a causa della bruttezza del corpo — dando ai suoi pensieri crudeltà e ironia. Le poche frasi che dice giungono dritte allo scopo, sono emblematiche di un giudizio, di una ribellione. Sono un modo per « ferire » la realtà. I discorsi sono invece un impasto di ipocrisia e di rettorica, una premonitrice indicazione di una via demagogica alla quale il suo pubblico non saprà sottrarsi. Il fascino del « genio del male » non è mai lasciato, da Shakespeare, al caso: ogni azione, ha il suo precedente, ogni delitto chiama altro delitto, fino alla conclusione finale.

Conclusione « storica » in questo caso, espressa scenicamente dalla regia di Ronconi e dalla scenografia di Ceroli — grossi profili umani tracciati in legno — con il simbolo dell'uomo che dà la mano all'altro uomo. E in effetti le sculture in legno di Ceroli costituiscono l'asse di lettura critica dello spettacolo scelto da Luca Ronconi.

Ma se il testo di Shakespeare ha avuto una sistemazione scenica efficace, una spettacolarità esteriore, non sempre la corrispondenza tra azione e idee è stata rispettata o è stata colta l'ironia delle battute, la tragedia buia, di una società corrotta dagli intrighi e dalle violenze. Piuttosto

è sembrato che quel modo luminoso di trattare le pareti, quel gran mare di luce chiara, disperdesse le ombre, riducesse le congiure a una sorta di scherzo, operasse sugli attori una conversione in direzione di un gran teatro di marionette, in armonia con la recitazione, molto esteriorizzata, imposta a tutti, da Vittorio Gassman (Riccardo III) a Edmonda Aldini (Lady Anna), a Marisa Fabbri (Regina Elisabetta).

Anche la scala centrale che si apre e si chiude, più che esprimere una valutazione emblematica ha la funzione di richiamare l'opera dei pupi, con la accentuazione della recitazione affaticata degli attori in continuo movimento.

L'impressione generale è che un bisogno di rinnovamento scenico è ormai sentito da tutto il teatro italiano ma che siamo ancora alla semplice intuizione critica più che ad una « ragione espressiva » che oltrepassi il testo dopo averlo assorbito.

Se il riferimento all'opera dei pupi è un'idea scenicamente valida, non lo è da un punto di vista critico, se riferita al *significato* del testo, ai valori che la storia e la psicologia oggi confermano. Così l'ambigua amarezza e la spietata solitudine del tiranno restano ancora espressi nell'urlo finale, mentre la battaglia divampa, e Riccardo muore dopo aver *capito* la disperata concatenazione dei fatti.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Rossini a cento anni dalla morte

Nell'organizzare il Padiglione italiano nella Esposizione ideata dalla città di Francoforte per il centenario della morte di Beethoven, Gaetano Cesari ed io, che eravamo incaricati di esporre manoscritti e documenti che valessero a fissare in un riassunto visivo i punti salienti della storia della musica italiana, dedicammo all'Ottocento un salotto quadrato contenente in quattro teche le

partiture originali di *Norma*, di *Lucia di Lammermoor*, del *Barbiere di Siviglia* e di *Falstaff*, e sopra di esse i ritratti di Bellini, di Donizetti, di Rossini e di Verdi. Era quanto importava per ricordare il secolo scorso: quattro pareti ciascuna dedicata a uno dei quattro grandi. Ci chiediamo se oggi tutti accetterebbero un concentrato così denso e circoscritto, e non sarebbe da considerare giusto di accogliere qualche altro nome, seppure