

riali più adatti, e nulla di più. Le fondazioni speculative lo disturbano, nei contemporanei o nei classici americani (Melville, Hawthorne). La simpatia proverbiale per Mark Twain scaturisce dalla presa di coscienza di una parentela, considerate le crisi speculative dell'autore di *Huckleberry Finn*, culminate infatti in un declino macroscopico nell'ultima fase della sua carriera.

La tendenza a ricavare dalle esperienze quotidiane alimento per la letteratura corona l'illusione dello Hemingway maturo. « A volte il desiderio di scrivere era talmente forte da farlo sentire peggio che in prigione. Ma si consolava dicendosi che tutte queste nuove esperienze vitali gli avrebbero dato molto su cui scrivere una volta finita la guerra » scrive Baker (ediz. it., pag. 553) di Hemingway nel 1943. Se ne ricava una rinuncia ai principi di distacco, alla sconfessione dell'autobiografismo, dello Hemingway giovane. I materiali

erano tutti esauriti, l'uomo e lo scrittore pateticamente svuotati. Il suicidio si configura come un corollario anche troppo ovvio.

Ecco, crediamo, l'ausilio forse involontario, certo non disprezzabile, della biografia hemingwayana di Baker. Il *test* per lo studioso rimane quello proposto dalle opere, fuori di ogni dubbio, e d'altronde di Hemingway abbiamo, in definitiva, soltanto l'ombra. Ma è un'ombra che esiteremmo a tacciare di inconsistente: la figura quasi stereotipa della sorte contraddittoria e difficile di molta parte della letteratura americana del Novecento, costretta, dopo Henry James, ultimo degli scrittori capaci di camminare sulla terraferma, ad addentrarsi nel caos, a cimentarsi con la liquidità di un universo privo di grandi ancoraggi, senza fantasmi da esorcizzare.

CLAUDIO GORLIER

TEATRO

Un *Otello* tendenzioso alla corte Malatestiana di Fano

Le tre discriminazioni naturali che angustiano l'antica società greca (quelle tra servo e padrone, uomo e donna, cittadino e straniero) covano la loro crisi sulla scena sin dai tempi di Euripide, dando l'avvio a definire le tre dialettiche su cui scorre la storia del teatro: le dialettiche, appunto, tra servo e padrone, tra uomo e donna e tra cittadino e straniero.

La dialettica tra servo e padrone è la più memorabile: dall'antica commedia fino alle *Nozze di Figaro* et ultra, la ritroviamo di continuo; la troviamo già nel rapporto — che è fondamentale nel teatro — tra attore e spettatore, ove lo spettatore, che vede e giudica l'attore (il quale, agendo, non si vede), si reputa a lui superiore e di lui signore.

Le altre due dialettiche concernono un analogo rapporto tra chi gode di certi diritti e chi non ne gode e che, fondamentalmente, è il medesimo rapporto del servo e del padrone, di uno cioè che si reputa superiore ad un altro e di quest'altro che, subendone di necessità il potere, tenta di riscattarsi da tale passività. Quanto alla dialettica tra uomo e donna, gli esempi ripullulano, dalla *Medea* d'Euripide fino al teatro di Ibsen o di Pirandello. Quanto poi alla dialettica tra cittadino e straniero, basterebbe citare il *Mercante di Venezia* e la inumana beffa giocata a Shylock con l'arringa di Porzia, ove questo ebreo, tutt'altro che stupido ma senza diritti, è letteralmente distrutto dal credito dato alle sofisticherie di una donna furba. Ma Shakespeare ha affrontato altre volte questa dialettica tra cittadino e straniero: ne è prova l'*Otello*, dove essa si viene anzi sviluppando di

conserva con l'altra — sottaciuta di regola nelle consuete rappresentazioni dell'*Otello* — tra uomo e donna.

Sull'*Otello* — è vero — grava una tradizione romantico-positivistica (definizione certamente assai ibrida, ma credo abbastanza calzante a delineare quel pasticcio che è la cultura borghese) la quale, irta di ipostasi (come la gelosia, l'amore, l'odio e via dicendo), ha avuto persino la sua consacrazione iconografica: sono tuttora visibili infatti, specie nei paesi, stampe raffiguranti Desdemona distesa sul letto con Otello che sta per soffocarla. È bene subito dire che, all'epoca in cui fiorivano queste stampe, trionfava Verdi, trionfava pure su Shakespeare, quantunque la lotta con costui fosse aspra (tant'è che Verdi s'era scelto un librettista ad hoc — letterato molto più esperto, insomma, di quel che non fosse F.M. Piave — per musicare l'*Otello*). Dette stampe, dunque, risentivano del gusto melodrammatico — dominante del resto in tale epoca — il quale avrebbe influenzato non poco le stesse rappresentazioni shakespeariane. Sicché il tipo ideale d'*Otello* sarebbe stato, almeno da noi, il tenore Francesco Tamagno (il costume da Otello del quale è conservato al Museo della Scala) e il tipo ideale di Desdemona, seppure non somigliasse nel fisico ad uno dei tanti floridi soprani del tempo, tuttavia ne avrebbe serbato, di tra gli accenti di un canto dolcissimo, la suggestione di un'anima infinitamente pura. Ora, infinitamente pura, va bene, ma in che senso? Nel senso di una ineffabilità, altrettanto inaccessibile dalla volgarità dei ciechi impulsi quanto dalla malvagità dell'astuto raggirio? Questa era stata senz'altro la tesi di Verdi, che in tal senso seguiva il suo tempo: talché era riuscito a far cantare la sua Desdemona come un uignolo. Ma era proprio un uignolo la Desdemona shakespeariana? O non era, la sua dolce purezza, espressione di una autenticità ad un tempo ferma e forte?

Ecco, dunque, il primo punto. Desdemona, la Desdemona shakespeariana s'intende, è una donna — specie se si guardi al suo tempo — forte e spregiudicata, che si ribella al padre, che fa di testa sua, che fugge di casa e, soprattutto, non recede dalla sua decisione: non fa, in altri termini,

come farà alcuni secoli dopo, la protagonista degli *Spettri* che, pur innamorata del suo pastore, sposterà l'uomo che i genitori le hanno destinato. Più che di purezza (almeno nel senso consueto, che riconduce la parola alla suddetta ineffabilità), parlerei quindi di una frontalità di Desdemona, schiva dai sospetti e ignara dei raggiri, tutta orientata al vero: all'amore, se c'è, e alla morte, se non c'è amore. La purezza le viene da questo desiderio, da questa vocazione del rapporto diretto: quando ascolta da Otello il racconto delle sue gesta, è tutta concentrata in esso, realmente interessata a quest'uomo, più vecchio di lei, di altra razza — tanto diviso insomma da lei — che le si rivela così interamente uomo, come forse nessuno tra i suoi coetanei e concittadini. Molto prima di Ibsen, quindi, e senza dubbio con più radicale decisione, Desdemona si manifesta autonoma: direi quasi che essa si rifaccia direttamente alla intransigente fermezza della euripidea Ecuba, la quale è insieme, schiava, donna e straniera, eppure sfida la profezia di Polimestore, come se andasse volontariamente alla morte.

Secondo punto: Otello. Otello è negro, è anziano, e soprattutto è un uomo di valore. Che sia un uomo di valore, è costretta a riconoscerlo anche la Repubblica di Venezia, al fine di utilizzarlo. È fin troppo chiaro, nel prim'atto della tragedia, che la larga comprensione manifestata dal Doge e dai senatori veneti a favore di lui e della ribelle Desdemona, nei confronti dell'adirato Brabanzio che di quella comprensione non resta affatto convinto, sia dovuta ad interesse e non già ad un inconcepibile « riconoscimento *sociale* dei meriti *personali* » (per dirla con Rousseau). Quanto poi a Otello anziano e di altra razza, si potrebbe anche pensare, con una mentalità cechoviana, che Desdemona senta di lui il fascino dello straniero e dell'uomo maturo. Ma che importa? Resterebbe sempre il fatto indicativo che un fascino simile derivi da divisioni talmente solidificate da indurre nella tentazione dell'inaccessibile o addirittura del proibito. Anche in questo senso, quindi, resta rilevante quanto già detto sul coraggio e sulla frontalità di Desdemona.

Talché di Otello, direttamente, è inutile parlare:

egli è un uomo d'esperienza e di valore che, da solo, facendo leva ovviamente (e non posso credere senza accorgersene) sull'interesse che gli altri abbiano a trarne per sé, è riuscito, in terra straniera (dove, anzi, lo butterebbero in una fogna se non si mostrasse, più che utile, indispensabile), a farsi riconoscere per quel che vale.

Terzo punto, infine: Jago. Quest'uomo che è certamente più celebre per il « Credo », quel paracarducciano « Credo », ingenuamente blasfemo, che gli mise sulla bocca Verdi, che non per le parole, assai più semplici ma assai più pregnanti, che gli fa dire sull'esordio Shakespeare, ebbene quest'uomo è quello che gli americani chiamano oggi « arrampicatore sociale »: un carrierista, un accaparratore, pronto a qualunque nequizia pur di arrivare, di inserirsi, di dominare. Uno smanioso di potere, uno di quelli insomma (e sono tanti, oggi, che è davvero assurdo difendersene per restare autentici) i quali hanno bisogno di star su, magari su un foglio di carta velina, se no cadono: uno di coloro il cui valore non è diretto, ma deriva dal piedistallo su cui sono riusciti a montare, dalla cosiddetta « posizione ». Lo dice lui stesso, all'inizio dell'atto primo, che farà quello che poi fa (costruirà, cioè, l'intera vicenda del dramma) perché Otello ha nominato suo luogotenente Cassio invece di lui. Questa è la ragione, la meschinissima ragione, del perfido operato di Jago (per cui Verdi aveva scomodato un Dio da irridere). E come può dirsi, dinanzi a un cospiratore simile, ad un così mediocre orditore di misfatti, come può dirsi cretino uno che cada nella sua rete? Come può dirsi cretino o, semplicemente, sprovveduto, Otello, solo perché crede, parola su parola, tutto ciò che egli gli racconta (e, si noti, sul piano d'un rapporto meramente privato, non pubblico, qual è invece la relazione che lega i due uomini) sul conto della moglie? S'aggiunga inoltre che, per quanto di primo piano, la posizione di Otello è oggettivamente fragile, poiché egli è straniero, e a Venezia ci sono leggi ferocissime contro gli stranieri che solamente attentino alla vita d'un veneziano (come farà appunto, e peggio, Otello): lo sappiamo quantomeno dal *Mercante di Venezia*,

dove con beffarda clemenza il Doge assolve Shylock dalla pena capitale, confiscandogli tuttavia l'intero patrimonio. È ben spiegabile, quindi, come sia facile far cadere un uomo simile, che anche nel più fluido benessere è costretto a camminare sugli spini.

Ma basta. Mi perdoni il lettore se l'ho tediato fino ad ora, ma era per manifestargli il mio doveroso disappunto di cronista circa un tendenzioso *Otello*, che ho avuto occasione di vedere alla Corte malatestiana di Fano. Diretto da Virginio Puecher, esso era la parodia dell'*Otello*: un *Otello* farsesco. Ma non mi si fraintenda. Puecher ha tutto il diritto di rendermi questa tragedia in chiave farsesca: purché ne mostri con chiarezza le ragioni. E quest'obbligo, egli l'ha adempiuto puntualmente. La sua regia, in altri termini, mostrava con ogni evidenza un'idea. Ma è appunto quest'idea, che io non condivido affatto. Poiché prendendo le parti di Jago, Puecher ha, con inoppugnabile senso realistico (ma facente capo a quale realtà?), collaborato con lui (che, per la cronaca, era Luigi Vannucchi) a beffare Otello (Sergio Fantoni), deridendolo senza pietà come un pagliaccio. (Ma forse che alla fine Puecher abbia voluto presentarci, piuttosto che una parodia dell'*Otello*, la parodia di un certo pubblico odierno di tale tragedia?).

In ultima analisi, l'impressione che questo spettacolo mi ha lasciato è simile alle impressioni che mi produssero — al tempo in cui s'iniziava la guerra tra arabi e israeliani — certi giornalisti i quali, deplorando l'« inciviltà » (sic) degli arabi, che se ne stavano alla finestra a vedere le fortezze volanti dei « progreditissimi » (sic) israeliani che seminavano bombe, quasi esultarono che tanti di essi fossero morti come topi: gente come quella — s'aveva l'aria di dire — non ha diritto di sopravvivere in un'epoca tecnologica. E così, parlando a cuor leggero di « inciviltà », e dimentichi certo non della storia europea ma di se stessi, non si mostravano neppure accorti che gli arabi, a loro tempo, avevano contribuito non poco a quel rinnovamento della cultura, che da secoli attende ancora di concludersi.

NICOLA CIARLETTA