

che ogni cosa, ognuno di questi fatti e di questi movimenti « riguarda l'uomo » (secondo la formula della mostra al Whitney Museum). Questo vuol dire necessità di realismo.

La Nuova Oggettività si è presentata sotto due aspetti più generali e appariscenti: quello, appunto, « oggettivo » e quello « magico »; la distinzione è approssimativa e trae il suo schematismo dalla mancanza di conoscenza capillare del fenomeno, ma indica abbastanza bene i due modi principali. Nel realismo di oggi non è quasi più possibile avvertire differenziazioni così nette, come se le due aree si fossero lentamente sovrapposte assorbendo in un'unica fusione caratteristiche opposte. Questo fatto, oltre a corrispondere a una logica evoluzione del fenomeno e a condizioni storiche e sociali, sebbene non dissimili, più ambigue e più dure, è dovuto all'influenza di due movimenti, uno, il Surrealismo, di vecchia data ma di nuovo recupero, l'altro, la Pop art, appena precedente, a volte contemporaneo, ai fatti in questione.

Surrealismo e Pop art hanno mescolato a fondo le carte, e questo realismo tedesco ha dovuto tenerne conto. Ma nello stesso tempo si è potuto salvare dalla loro influenza diretta, sempre troppo

pericolosa, proprio perché poteva rifarsi alle sue fonti originarie. Il Surrealismo ha agito su questi pittori creando l'atmosfera, l'ambiente in cui qualsiasi avventura dell'oggetto diventava possibile e quindi soprattutto fornendo un terreno ricchissimo di coltura cioè già un punto di partenza molto libero. L'influenza della Pop art è rimasta invece più superficiale; può forse aver agevolato il modo di presentare gli oggetti, di farli incombere, di ritagliarli isolandoli in uno spazio amorfo. Ma non si vede un rapporto di sostanza, anzi quasi un antagonismo. Dietro l'aggressività della Pop art si prolunga un vuoto oscuro, una carenza morale e come un nascondersi impaurito e arrogante, una integrazione mascherata e senza salvezza a ciò che oggi nel mondo è destituito e potente; essa quindi in nessun modo « riguarda l'uomo ». In questi pittori invece c'è sempre, oltre il distacco, la crudeltà, l'ironia e il disincanto, una umana consapevolezza e la forza della loro opera sta proprio in uno spessore di cose che non vanno mai al di là dell'uomo e che, in questo ritorno fatale, indicano in qualche modo un tendere, e forse un credere, al futuro.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il Giardino dei ciliegi del Cinoherni Klub di Praga

S'è più volte detto e si dice (fin dai tempi d'Aristotele) che un'opera d'arte è un organismo, un tutto coerente, fornito di un principio, di un centro e d'una fine: un'opera chiusa, insomma, che, appunto per essere chiusa e cioè organica, è *interpretabile*, vale a dire « aperta » alla interpretazione e, in ultima analisi, *rappresentabile*, capace cioè di essere resa presente, attuale. Ciò spicca soprattutto in un'opera teatrale, del cui testo — s'usa pure dire — componente è anche il pubblico. Un'opera teatrale ribadisce, in altri termini, che un'opera d'arte è necessariamente interpretabile: se non si lascia

interpretare, è inesistente. D'altra parte, l'interpretare è un atto autonomo, ma non può prescindere tuttavia dalla organicità, deve cioè osservare l'obbligo della coerenza: di quella coerenza (propria all'opera d'arte) che è stata la sua *condicio per quam*. Se manca tale coerenza, diciamo allora che l'interpretazione non regge, e proprio per questo essa finisce per tradire il testo poetico.

S'aggiunga inoltre che già il testo poetico è stato a suo tempo un atto interpretativo, che l'autore ha compiuto in ordine a certi dati. Può anche esserseli inventati, questi dati, resta il fatto che essi siano dei dati: ma l'importante è d'averli composti in una maniera organica, rendendoli così accessibili e, quindi, accettabili. Importante non è

il « saper » vedere, ma il « far » vedere: questo « fare », che i Greci indicavano con la parola *poiesis* (da cui viene « poesia »). Se dunque un'opera d'arte è già di per sé una interpretazione, un'opera teatrale, in quanto esige la rappresentazione, è una *interpretazione di una interpretazione*, che a sua volta dev'essere composta in maniera organica.

Questo soliloquio, per rispondere ad alcuni amici che, a proposito d'una rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* a Venezia, andavano dicendo: « Magnifico! però non è Cechov ». Nominavano Cechov ma in realtà pensavano ad una loro personale interpretazione di Cechov. Il *point de départ* dei loro giudizi non era il testo di Cechov (che, quale testo teatrale, avrebbe atteso appunto la componente spettacolare per compiersi), ma la maniera con cui ciascuno di essi avrebbe inteso rappresentare Cechov. Il che non è poi davvero un male, si badi: anzi, ciò che il teatro ambisce è proprio questa dialettica di interpretazioni. Ma è che per rendersi conto di questo, bisogna prima intendersi sulle premesse.

Uscendo dunque dal *Giardino dei ciliegi*, rappresentato al Ridotto di Venezia dal Cinoherni Klub di Praga, quegli amici andavano dicendo: « Magnifico, però la povertà dell'allestimento toglie al dramma non poche suggestioni che sarebbe errore considerare secondarie o accidentali ». Nella regia di Jan Kacer, il dramma, che prevede almeno tre cambiamenti di scena, non ne comportava alcuno: un'unica scena — che poi era il nudo palcoscenico, senza fondali, con pochi mobili accatastati, coperti di fodere estremamente logore — costituiva sia la tradizionale « camera dei bambini » che l'ancor più tradizionale giardino dei ciliegi, nonché il salotto che accede al salone dove si balla il *grand rond*. Di essenziale — direi — non c'erano che quelle fodere, che — com'è noto — vengono tolte dai mobili all'inizio del dramma, quando Gaiev e Liubòv tornano nella casa che li ha visti nascere e crescere, e vi vengono rimesse quando la casa viene venduta e gli ex-proprietari la lasceranno per sempre. Ebbene, a me, personalmente, quelle fodere erano sembrate, come ho già detto, eccessivamente logore: m'erano sembrate dei sacchi di Burri,

stralci di pop-art, atti a rappresentarmi uno di quei gesti blasfemi e iconoclasti ricorrenti nelle odierne contestazioni della gioventù. Poi, ho dovuto ricredermi. Con la loro impeccabile recitazione, che obbediva ad una coerentissima linea registica, gli attori m'avevano trasportato in un tempo senza dimora, un tempo estremamente intenso e lontano dal quale sarebbe stato giocoforza separarsi: così che mi sembrava ora giustissimo che quelle fodere somigliassero ai sacchi di Burri e che ne trapelasse un senso d'afa, come dalla Parigi descritta da Sartre in un saggio famoso dell'immediato dopoguerra intitolato, mi pare, *Parigi era morta*.

È certo che a settant'anni circa dalla sua data di composizione, il *Giardino dei ciliegi* accentua quel senso della lontananza, quel sentimento acuto della rottura e del passaggio, che è il suo tema centrale; e anzi, quanto più accentua questo senso, tanto più ribadisce la sua *interpretabilità*, che è come dire la sua vitalità. L'anacronistico scaffale dinanzi a cui, sproporzionata a cagione della propria vanità, si manifesta la nostalgia di Gaiev, sparisce addirittura dietro i rammendi delle sue fodere, ma non cessa tuttavia d'essere la condizione determinante di una malinconia immensa e irresistibile. È chiaro, quindi, che sparisca anche il giardino, spariscano i saloni, le cronache, gli oggetti, l'immediatezza, e resti solo la lontananza o meglio l'allontanarsi, che sbiadisce e trasfigura i contorni di ciò che s'allontana facendone più irresistibile il distacco.

Del resto, quantunque ridotto a un punto (ma per questo più pungente), ciò che irrimediabilmente sembra allontanarsi oggi da noi, è proprio quanto settant'anni fa Cechov avvertiva allontanarsi da lui. Il sentimento di ciò che v'è di desiderabile in una società chiusa, qual era quella che incominciava a incrinarsi ai tempi di Cechov, involgendosi senza dubbio ma perpetuandosi in Lopachin — il subalterno che ricompra la villa dei padroni — sembra essere sopravvissuto inerte anche ai sogni di Trofimov — l'uomo nuovo che appare sull'orizzonte di Cechov ancora irto di astrattezze ma non privo di acume storico — ed essere arrivato quasi esangue fino a noi, avviluppato ad una nostalgia che sembra simile alla disperazione. Que-

sto sentimento che ho chiamato desiderabile, è il sentimento della comunione, qual è certamente sentito nell'ambito di una società chiusa — dove si conoscono tutti e dove tutti possono incontrarsi e parlarsi faccia a faccia —, mentre tarda oltre il verosimile a venir fuori in una società aperta — pur tanto auspicata e in marcia — dov'è difficile, quasi impossibile incontrarsi e persino vedersi, e dove si corre di continuo il rischio di essere ridotti a strumenti, al punto di non sentirsi più umani, anzi di non sentirsi più affatto. Ecco allora che estrema risorsa può sembrare forse il sesso, che ci conquista sovente di soppiatto, e che seppure possa degradarci, ci fa sentire almeno vivi.

Tant'è: una delle chiavi interpretative della regia di Kacer è appunto l'eroticismo. Segno della cresciuta lontananza — nonché da Cechov, proprio da ciò che s'allontanava anche da Cechov —, l'eroticismo è qui dichiaratamente l'estremo di una degradazione a cui giungono le anime indubbiamente civili e raffinate di questa società, cechoviana e ancora nostra, che si sgretola. Perciò Liubòv (impersonata dalla indimenticabile Vera Galatikova), non perdendo un ette della sua incantevole leggerezza, mette in rilievo la sua decisione di tornare a Parigi per riannodare una relazione di cui appena si parla nel testo, e non disdegna al tempo stesso le lascive impertinenze del dipendente Jascia (Jirí Kodet). Perciò Trofimov (Josef Abrham) può plausibilmente innamorarsi di lei, che è l'unica — si ricordi — a ridicolizzarlo, dicendogli amabilmente ch'egli non è « superiore all'amore » ma uno sciocco. Perciò la cameriera Duniascia (Jana Brezkova), in questo clima di disfatta, può ben essere rimasta visibilmente incinta (certo di Jascia), e se nessuno sulla scena ci fa caso, è perché tutti sono irretiti nella stessa degradazione. Solo Lopachin (Pavel Landovsky), che cammina in avanti, non vi è irretito e, infatti, tace per timidezza il suo amore per Ania. (Tana Fischerova) e così la perde per sempre. Ma ecco, in questa timidezza di Lopachin, riecheggia il tema centrale di Cechov: quello dell'allontanarsi. Lopachin, che di questo allontanarsi è consapevole artefice, se ne mostra

tuttavia quasi mortificato colpevole. Codesti personaggi, insomma, consapevoli o meno, sono tutti attori, cioè — nel senso originariamente teatrale — *vittime*, di questa cechoviana sagra del dileguarsi, del passare.

La mattina che seguì lo spettacolo di Praga, mi scontrai, per le Mercerie, con l'attore Viktor Ocasek, che aveva interpretato Firs — il vecchio cameriere che rimane chiuso nella casa perché gli altri, partendo, si sono dimenticati di lui —: solo, identico a come lo avevo visto la sera precedente, sembrava ancora in frak, passi lenti (come sulla scena) e, come sulla scena, con gli occhi scavati da un'immensa tristezza. Passando poi per Piazza San Marco, vidi Landovsky e Abrham (Lopachin e Trofimov): parlavano, e sembrava che continuassero il loro dialogo del quart'atto, nel quale Trofimov vede oltre gli orizzonti di Lopachin, quantunque — esattamente come la sera innanzi — Abrham-Trofimov sembrasse scorgere, anche oltre il proprio orizzonte, un lampo della medesima malinconia che il trionfante Lopachin si lascia dietro le spalle. In campo Manin, vidi inoltre le quattro donne che avevano interpretato rispettivamente Liubòv, Ania, Varia e Duniascia. Andavano allegre e sciamanti, forse non più degradate, ma già inserite nel nuovo tempo. Quale nuovo tempo? mi chiedevo tuttavia, guardando i neri che s'addensano nelle commessure dei bianchi palazzi veneziani.

Infine, partendo, ho visto ancora una volta — dal vaporetto — l'attore che faceva Firs: sbucava come una talpa da un vicolo accanto a Palazzo Dario. Triste e solo. M'è parso allora che lo spettacolo del *Giardino dei ciliegi* continuasse, e che anch'io vi recitassi insieme a quei bravissimi attori. Continuava in un ambiente tutto diverso da quello di Cechov, soprattutto più grande: Venezia nella sua estensione; e sarebbe continuato ancora nelle aree di una qualsiasi altra città d'Italia o d'Europa. O, forse, in aree più grandi. In un'area grande come l'intera terra: l'anacronistica terra nella nuova era dello spazio.

NICOLA CIARLETTA