

TEATRO

Pena e paura nello *Zio Vania* di Bosetti

Tempi larghi, lunghi silenzi tra una battuta e l'altra o, meglio, tra un suono e l'altro, perché a volte, dopo una battuta, non c'era seguito di parole ma l'attore che faceva Ilia Ilic — per esempio — si metteva a suonare il mandolino. Con tanti silenzi, apparivano gridi anche le battute appena sussurrate, o se non parevano gridi, pareva che contenessero tanta intensità che si sarebbero udite sillaba a sillaba anche se pronunciate sotto voce. S'aggiunga poi che, dato l'arredamento scarsissimo (una scena unica — in sostanza — che, con qualche mobile in più o qualche mobile in meno, e con adeguati manovramenti di luci, poteva servire da giardino o da interno della casa), lo spazio ne appariva dilatato e, quanto più dilatato, tanto più vuoto. Le battute cadevano così nel vuoto, mostrando tutta la loro inutilità; ma al tempo stesso s'udivano nettissime, talché quella loro inutilità veniva a fermarsi nell'aria, spandendo non so che tragica inerzia, come un incubo di fatalità che faceva insieme pena e paura. Ecco che cosa sarebbe potuto essere — e forse in gran parte è stato — il Cechov offertoci da Giulio Bosetti nello *Zio Vania*, andato in scena al Valle di Roma. (Bosetti ne è regista e attore; attore nella parte di Astrov, il medico amico dello zio Vania, che moltiplica le sue visite nella casa di costui dacché vi è giunta per la villeggiatura, col senescente marito, la giovane signora Serebriakov: ed è tutto qui il punto d'erosione del dramma, che anche il non più giovane Vania s'innamora della giovane signora, mentre Sonia, la nipote di lui, s'innamora di Astrov).

Ebbene, dicevo, questo *Zio Vania* è stato sul punto di provocarci insieme un senso di pena e di paura. A pensarci un po', sono i termini che Aristotele usa per definire la catarsi, concetto-chiave della tragedia. Chi ha colto bene in Cechov la presenza di questo canone aristotelico, è stato Gorki, che scrive appunto al drammaturgo, dopo

aver sentito lo *Zio Vania*: « Osservandone i personaggi, io sentivo come se mi segassero con una sega spuntata... Sono scoppiato in singhiozzi a veder Vania e gli altri con lui... Mi sembra che in questa commedia Lei sia verso gli uomini più freddo di un diavolo ». La paura infatti (la sensazione della sega spuntata) concerne lo spettatore, il quale però non teme ora — come accadeva ad uno spettatore dei tempi d'Aristotele — d'aver a diventare per altri un oggetto di pietà, a somiglianza dei tragici eroi che la pietà suscitavano in lui, e non teme ciò perché avverte di esserlo già diventato, oggetto di pietà. Scoppiando in singhiozzi « a veder Vania e gli altri con lui », Gorki ha veduto quei personaggi — tutti, nessuno escluso — riflessi nella propria esistenza, e ha sentito tanta pietà per se stesso da averne paura. O forse no: ha sentito tanta paura, da averne pietà. Paura, certamente, di vedersi: giudicato e condannato; e non trovando la forza di resistere a tale paura, un'infinita pietà, fino a singhiozzarne. Ben conscio di dividere con quei personaggi — perché è nato e vive nella stessa società — la stessa catastrofica inerzia, Gorki continua, e sembra che gridi: « Ma senta, che pensa di ottenere con simili colpi? Servirà tutto questo a far sì che l'uomo risorga? ».

Chi, del resto, ha capito anche meglio (perché venuto più tardi, quando quell'inerzia era diventata iperbolica) il destino apparentemente ozioso di questo mondo turbinosamente in declino, è stato Beckett in *Giorni felici*, ove, soffermandosi su quella tara della società borghese che è la nostalgia, per cui tutto ciò che è passato, quantunque effimero e insulso, appare felice, egli mostra, per la durata di due atti, una donna (unico personaggio del dramma) affondata nel suolo dapprima fino alla cintola, poi sino alla gola: quasi a dire ridicibile ad un punto, come infatti accade ad ognuno di divenire, a mano a mano che è visto sparire dall'orizzonte.

Ora, l'accorgimento — in esseri ancora vivi — di sparire dall'orizzonte, mi pare che costituisca la

chiave del dramma cechoviano, nel quale, anche se alla prima non emergono, sono rintracciabili due cose fondamentali. Una: che quei personaggi, benché non riescano a vedersi, *si vedono « visti »*: in ciò la loro incommensurabile amarezza, che contagia in modo pauroso (l'abbiamo notato in Gorki) gli spettatori. Pirandello prima, Beckett poi, porteranno alle estreme conseguenze questa mortificante tragedia del *vedersi visti*, nella quale è dato ritrovare il bandolo della primitiva tragedia, ove l'attore altro non è in sostanza che una « vittima » (*tragos*, appunto, o capro espiatorio). Gioverà però ricordare che, col Cristianesimo, questo capro (*tragos*) è divenuto un *agnus* (che significa insieme « innocente » e « disponibile al sacrificio ») volontario, ossia uno che volontariamente agisce, volontariamente assumendosi la sorte di esser visto e giudicato. Ebbene, tra i personaggi dello *Zio Vania*, quello che più s'avvicina a questa libertà dell'agnus cristiano è Astrov, che a un certo punto fa una lunga digressione sui fiori (che sono il suo *hobby*), ben sapendo di annoiare il prossimo e ironizzando alla fine su se stesso nel definirsi « bislacco ».

Con la trasformazione del *tragos* in *agnus* (volontario), si giunge a questa conseguenza: s'estingue, o s'attenua di molto, la differenza tra attore (che agisce senza vedersi) e spettatore (che vede senza agire), poiché l'attore — s'è detto — si è assunta in proprio la ventura d'esser visto (che è come dire che si è assunta la responsabilità della propria azione). Ora egli può diventare sarcastico, sovvertitorio, in quanto si sente capace di mobilitare e persino dirigere il giudizio dello spettatore, aprendogli la propria visibilità, scoprendosi. Al tempo stesso, lo spettatore, quanto più s'avvicina all'attore che volontariamente gli si esibisce, tanto più crede di capirlo e gli si allea, tentando di dividerne commosso la sorte. Di qui, sparisce anche la netta distinzione fra tragedia e commedia, tra l'una che investiva soprattutto l'attore-vittima e l'altra che concerneva principalmente lo spettatore-giudice. Ed eccoci ora alla seconda cosa fondamentale nel dramma di Cechov: l'attore non è divenuto pienamente sarcastico, né lo spettatore è divenuto pienamente pietoso, poiché l'uno, anche se si defi-

nisce « bislacco », non ha la forza di portare il giuoco fino in fondo (si ricordi quando Gorki chiedeva a Cechov: « Che pensa di ottenere con simili colpi? Servirà tutto questo a far sì che l'uomo risorga? »), e l'altro, lo spettatore, avvicinandosi tanto all'attore da non vederlo più, sente che alla fine la paura ha vinto la sua pietà.

Ora, nella pur sempre encomiabile interpretazione di Bosetti, mentre da una parte traevo conferma a queste considerazioni (avvertivo infatti, tra le larghe maglie di una inerzia immortale, come un senso di pena e di paura), sempre più mi allontanavo dall'altra dai due personaggi principali della commedia: lo zio Vania e la nipote Sonia. Sono essi, a mio avviso, le « vittime » più acute, perché hanno la coscienza di esserlo, ma non trovano in sé la forza di esserlo. Questa forza, l'ha invece Astrov — come ho già detto — ma non è capace di renderla operante: il suo *hobby* è in fondo un diversivo, la sua resistenza una scettica evasione da individualista. Quanto poi agli altri (la madre di Vania e della prima moglie del professor Serebriakov; Serebriakov, che, essendo rimasto vedovo, ha risposato la giovane Elena — di cui si sono innamorati Vania e Astrov —; Elena stessa, che ha sposato un uomo tanto più vecchio di lei e Dio sa quanto noioso), sono sicuramente vittime anche loro, destinate anch'esse a sparire dall'orizzonte, ma non ne hanno alcuna coscienza.

Sono però vittime: ecco il punto; o perlomeno appaiono tali. Se non apparissero tali, sarebbero personaggi comici: la mamma di Vania, autoritaria e infatuata del valore scientifico-accademico di Serebriakov, sarebbe simile alla molieresca signora Pernelle, e di conseguenza suo figlio Vania, portato forse inconsciamente dalla dittatura materna ad ammirare senza limiti il cognato professore, sarebbe un novello Orgone. In una composizione del genere, toccherebbe infine a Serebriakov di essere simile a Tartufo, come lui ipocrita e come lui vuoto, ma d'una vuotezza tuttavia assai meno allarmante e senza dubbio più ridicola. D'altro canto, smascherandolo — nei panni di zio Vania, quando questi tenta di sparargli — Orgone verrebbe ad apparire ben altrimenti farsesco (qual è

l'Orgone classico): impotente, questo sì, e non più degli altri, ma non pagliaccesco.

E invece ci è apparso proprio pagliaccesco questo Vania (attore Ferruccio De Ceresa) del Cechov di Bosetti. Quanto a Sonia poi (attrice Giulia Lazarini), essa che è la più stretta alleata del protagonista, cui l'accomuna un'accresciuta inutilità dovuta ai rispettivi amori delusi, quanto a Sonia, essa risentiva certo di quel disviamento pagliaccesco di Vania, tanto da apparire talora troppo staccata da lui e persino convenzionale. Peccato. Perché altrimenti questo di Bosetti sarebbe stato un Cechov perfetto. Ma anche così, m'è rimasto fitto nella memoria. Ed è già molto. Anzi moltissimo.

Caligola di Camus o dell'amore perduto

Un magnifico *Caligola* al Quirino di Roma, interpretato da Giancarlo Sbragia, nella duplice veste di regista e di attore. Impresa non facile mettere in scena il teatro di Camus, e specialmente questo dramma, che nella ben corposa figura del suo protagonista rappresenta direi quasi l'essenza del teatro dell'assurdo.

Il teatro dell'assurdo viene accomunato spesso col teatro della crudeltà. Un accomunamento che non giova, poiché riduce la portata dell'assurdo. Il teatro della crudeltà ci mostra sovente una crudeltà fine a se stessa, la quale potrebbe anche essere la conseguenza di una visione assurda del mondo. Mentre Camus ci offre una visione del *mondo come assurdo*. È ben diverso. La visione di Camus è logica. Si tratta piuttosto di vedere se questa logica, la quale scorre lucidissima tra le parole, conservi la sua tenuta sulle scene. E a me pare di sì. Ma qui appunto il difficile nel rappresentare Camus.

Insomma, l'assurdo è più allarmante della crudeltà, perché non si spiega, né può essere anche pallidamente descritto. Se si tenta di descriverlo, si rischia di immiserirlo o in una inutile esibizione di ferocia o altrimenti in burlesche situazioni alla Ionesco. Ionesco? Anche Ionesco ripete più volte che la vera tragedia è quella dell'assurdo, ma il meglio che egli ci dà è un teatro d'eccezione nel

quale la tragedia è assente, né in alcun modo l'assenza della tragedia riesce a manifestarsi come una tragedia. Mentre nel *Caligola* di Camus la tragedia dell'assurdo c'è: difficile è piuttosto tirarla fuori, far sì che non rimanga nelle parole di una bella composizione saggistica atta più a farsi leggere che vedere. Necessità, quindi, di una profonda interpretazione: nel che è la riprova, al tempo stesso, della drammaticità del teatro di Camus e della bravura di Sbragia, il quale, valendosi innanzi tutto di una traduzione scorrevolissima (di Chiaromonte) e d'una scenografia quasi deserta (di Polidori), distribuendo misuratamente il tempo delle battute e utilizzando con estrema pertinenza interpretativa ogni artificio tecnico (per esempio, i mobili di scena trasportati e disposti dagli attori stessi che, nelle rispettive parti di cortigiani di Caligola, si sono ridotti in effetti a servitori), è riuscito a rendere « visibile » (cioè teatrale) in tutta la sua sconfinata e disperata tensione un testo consistente in un seguito di avvenimenti arbitrari e contrassegnato dalla più assoluta incomunicabilità tra gli interlocutori.

L'assurdo è l'assenza di una risposta, di ogni risposta. Se l'uomo interroga la sua vita, per individuarne un fine, cercarne una spiegazione, non trova niente: nessun fine, nessuna spiegazione. Basterebbe il fatto che moriamo, che la vita a un certo punto ci lascia: che vale dunque vivere? « Gli uomini muoiono e non sono felici » risponde Caligola a Elicone che gli ha domandato: « E quale è questa verità? ». Che valore ha perciò l'esistenza, se finisce? E che senso ha più dire « vivere », se vivere non ha senso?

Portando sulla scena una *vita senza senso*, il rischio di un teatro dell'assurdo sarà quello di ricadere esso stesso tra cose ed accadimenti che non hanno senso e, pertanto, d'essere perfettamente inutile che esso se ne distingua come un teatro. E invece il *Caligola* di Camus è proprio un teatro, ed è un teatro che ci dimostra l'assurdo.

Anche il teatro classico (parlo proprio del teatro antico) ci ha mostrato talora l'assurdo. Basterebbe pensare al finale delle *Coefore*, dove Oreste — al fine di essere esattamente nel giusto, secondo la più scrupolosa osservanza dei *valori* del suo tempo —