

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 —

deve, per vendicare una ingiustizia, compierne un'altra (dalla quale non avrà scampo che per un atto gratuito di Athena). Ebbene Camus, moderno, lontano cioè dai miti classici e ben conscio d'una certezza, affatto cristiana, che la morte è orribile — non bella, come per un greco antico —, in quanto non libera l'anima dal corpo (come per un antico) ma recide il corpo che è inseparabile dall'anima, Camus, cristiano non meno che moderno, ci mostra con disperata chiarezza il punto d'origine del suo assurdo.

Risaliamo rapidamente la via. Eschilo ci aveva mostrato l'assurdo di una rigorosa osservanza della legge del sangue (la cosiddetta legge-di-natura tanto cara agli antichi). Prendendo atto di quell'assurdità, il Cristianesimo ci aveva portato sotto il segno di un'altra legge (che però, in senso proprio, non era una legge, conteneva anzi il germe d'una rivolta contro tutti i legalismi): l'amore, in nome del quale sarebbe stato possibile « morire alla morte », risorgere. Ed ecco appunto, nel tempo in cui vive, tra immani guerre e repressioni di ogni sorta, in un mondo d'uomini divenuti l'uno all'altro stranieri (né si manchi d'osservare come questo tema dello straniero diventi poi centrale nella sua opera), Camus dispera dell'amore e prende a interprete Caligola per farne un uomo (anzi proprio un giovane, come certi personaggi di Shakespeare o di Calderón de la Barca) carico d'amore deluso.

« L'amore non mi basta » dice Caligola a Cesonia, la vecchia amante: « Amare una persona vuol dire accettare d'invecchiare con lei. Di questo amore non sono capace ». Poco prima, a Cesonia che gli ha risposto: « Perché ti piaccio », ha replicato: « No. Dovrei farti uccidere per capirlo ». Camus sente l'amore come la euripidea Alcesti che, secondo un'acuta interpretazione di Carlo Diano, preferisce morire al posto del marito piuttosto che sopravvivergli, perché non può vivere senza di lui: ne dà atto, del resto, nel *Malinteso*, dove, morta la madre, Marta, che sembra aver raggiunto il fine desiderato della solitudine, si uccide perché non può vivere senza la persona che ha amato senza accorgersene. Continuando, Caligola dice: « È strano. Quando non uccido mi sento solo...

Non mi sento bene che tra i miei morti. Quelli sono veri. Sono come me ». Nei morti, Caligola riconosce gli individui, veri come lui, e come lui pieni delle loro istanze esistenziali, sinceri, percettibili nelle loro libertà « giuste », quand'anche queste si fossero disviate nel corso della esistenza vissuta sino al giorno della morte. Nel dialogo con Scipione, che gli è rimasto fedele a malgrado delle iniquità subite, perché si sente a lui affine, Caligola parla della solitudine: « La conosci tu, la solitudine? Quella dei poeti e degli impotenti (cioè — io commento — di coloro che non esercitano, ma subiscono il potere)? La solitudine! Ma quale? Lo sai tu che, soli, non si è mai? E che ci accompagna sempre e dovunque lo stesso peso d'avvenire e di passato? ». Battuta singolare, satura di cristianesimo: in ognuno di noi ci sono tutti, passati e presenti e futuri. Tutta l'umanità — quegli che te la ispirò, questi che te la suggerisce, altri che te la stimola — riaffiora in una tua frase. Possibile che tutto questo amore finisca? Che si divenga estranei, « stranieri »?

Riprendo il dialogo con Cesonia da là dove l'ho lasciato: « Una Drusilla vecchia sarebbe stata molto peggio d'una Drusilla morta. Si crede che un uomo soffra perché un giorno gli muore quella che ama. No; la sua vera pena non è così futile: *la vera pena è di accorgersi che neanche il dolore dura; e che allora neanche il dolore ha più un senso* (corsivo mio) ».

Il dolore che finisce? Direi piuttosto: l'amore che finisce, poiché il dolore è nato per il venir meno della persona amata. Del resto, il dramma comincia proprio così. In una scena vuota — quale ce l'ha rappresentata sagacemente Sbragia — patrizi vanno e vengono: « Niente? ». « Niente ». « Da tre giorni, battuta tutta la campagna: niente ». Dalla morte dell'amata Drusilla, Caligola è sparito, e ogni ricerca è vana. Dall'alto di un'amaca — sempre secondo la sagace regia di Sbragia —, Elicone segue l'andirivieni; se ne sta al sicuro e prigioniero al tempo stesso, come un uccello in gabbia, e sarà il primo a parlare col protagonista. Elicone non è come gli altri che, a cospetto dell'imperatore, gli moverebbero incontro con smorfie di ostentata costernazione; Elicone non ha bisogno di simulare, è il servitore che asseconda spregiudicata-

mente il padrone, perché questi è la sua base di esistenza. Caligola, d'altro canto, è come Amleto o Don Giovanni: preferisce l'egoismo sornione di un servo palese allauntuosa falsità del parassitico conformista. « Sembri stanco » dice Elicone, senza la minima ombra di preoccupazione. « Ho camminato molto » risponde Caligola. « Già. Sei stato assente a lungo ». « Era difficile da trovare ». « Che cosa? ». « La luna ». « Già. E per farne che? ». « Niente. Era una cosa che non avevo ». « Certo. E l'hai trovata? ». « No ». « Che disdetta! ». In realtà, la luna che Caligola cerca è sempre, e disperatamente, l'impossibile solitudine. « Lo so — dice subito dopo — che stai pensando ora: "Quante storie per una donna!" ». No. Non è questo. Ricordo vagamente che pochi giorni fa è morta una donna che amavo. Ma che è mai l'amore? Poca cosa. Quella morte non è niente, credimi. *È soltanto il segno di una verità che mi rende necessaria la luna* (corsivo mio) ». « E qual è questa verità? ». « Gli uomini muoiono e non sono felici ».

Ecco allora il significato della risposta che Caligola dà ad Elicone. Il significato della frase « Gli uomini muoiono e non sono felici » va inteso nella prospettiva dell'altro, che è il destinatario dell'amore, non dell'io che quell'amore destina a se stesso o richiede per sé. Gli uomini che amiamo, muoiono e perciò non siamo felici. Non siamo felici perché ci lasciano, ma anche più perché — come Caligola dirà a Cesonia — dimentichiamo il dolore che ci viene dalla loro morte. In conclusione, è la fine dell'amore, ribadita dalla fine del dolore stesso che la fine dell'amore provoca, la vera causa dell'assurdo. Se l'amore cessa, non è più possibile « morire alla morte », ed ecco la gelida falciatrice tornare a stendere la sua indifferenza sulla vita.

Ma se la vita non ha senso, a che si riduce se non ad una odiosa ragion di stato? (Ci tornano in mente gli shakespeariani drammi della corona ovvero della lotta per il potere). Chi ha la fortuna di stare più in alto, non è che sia o diventi felice, ma è che può meglio e più degli altri disporre dell'assurdo, imponendolo piuttosto che subirlo. E qualora quelli che sono condannati a subirlo,

reagissero, e si unissero per proclamare le leggi (leggi che altro non sono che rimedi all'assurdo, non già principi di giustificazione: risalenti, del resto, a quella legge di conservazione cui si richiamava Hobbes più di tre secoli fa, partendo da una considerazione dell'assurdo assai simile a quella di Camus), qualora insomma i succubi dell'assurdo si unissero per proclamare le leggi, sarebbe uguale: o si languirebbe in una squallida inerzia o si tornerebbe ad ammazzarsi di nuovo per appropriarsi di quelle leggi e imporle agli altri. Dall'assurdo non si esce.

Ovviamente, non ne esce nemmeno lui, Caligola-Camus. Ma non perché è impossibile stare fuori delle leggi. Cherea — intelligente quanto lo shakespeariano Polonio — può credere questo: perciò consiglia una resistenza passiva contro Caligola per farlo cadere nella trappola del suo sistema. Ma lui, Caligola, è — come Amleto, di Polonio — più intelligente di Cherea: sa benissimo di cadere in quella trappola, ma non perché è impossibile abdicare alle leggi, bensì perché, essendo le leggi e ogni forma di legalismo non altro che un rimedio, quella impossibilità rivela la *necessità* di un rimedio. Identificata con la legge, la giustizia è in realtà una giustizia mancata. È piuttosto la solitudine che non è possibile. Ma questa impossibilità ha bisogno dell'amore, e l'amore non esiste.

Se l'amore non esiste, non si può morire alla morte. Ecco allora la vera trappola di Caligola: la paura di morire. « Ho paura della fine » esclama quando i congiurati sono alla porta e la morte è ormai vicina. Non diversamente, il protagonista della *Devozione alla croce* di Calderón (che Camus tradusse egregiamente), pur tra le sue innumerevoli scelleratezze, dichiara la stessa identica paura: paura di morire senza confessione, *alias*, di morire senza la speranza di risorgere.

Dalla interpretazione di Sbragia trapelava una abbondanza d'amore o, per meglio dire, una tale pena d'amore perduto, che tutt'intera essa ne sembrava aggravata « *comme une rose pleine d'eau* », per dirla con una pregnante immagine di Francis Jammes.

NICOLA CIARLETTA