

avventura di darsi come materia per venire immediatamente annullata nell'immagine, possiamo raggiungere il senso profondo dell'opera di Burri, che è di svolgersi come una grandiosa immaginazione della materia.

Tentiamo un'interpretazione che quest'opera, come si è presentata finora, sembra agevolare: immaginazione della materia vuol dire movimento fantastico e creativo sulla base dei quattro elementi materiali primari; si trapassa così dalla materia pittorica alla materia naturale o cosmica, poiché quella è diventata immagine, cioè sublimazione, di questa. Ammettendo che « i sacchi » corrispondono alla terra, « le combustioni » al fuoco, « le plastiche » all'acqua e le bianche distese luminose degli ultimi quadri all'aria, potremo dare un nuovo senso a queste immagini, seguirle nel loro pas-

saggio da un elemento all'altro e nella ricchezza di combinazioni tra più elementi e avremo una indicazione delle radici cosmiche di quest'opera; ci saremo così ancora un po' inoltrati nel chiarimento della fascinazione istintiva che essa esercita e dell'ambivalenza che in essa si crea tra assolutezza e materialità dell'immagine.

Così l'opera di Burri, pur nel variare degli episodi, trova un fondamento che la mantiene stretta nella logica unitaria del suo percorso; come appare molto bene dalla Mostra di Torino, in cui la scelta rigorosa delle opere rende conto, nello stesso tempo, delle due cose apparentemente contrastanti, cioè del massimo di escursione agli estremi, nell'ambito di un solo concetto omogeneo e circolare, di un'unica immaginazione.

ROBERTO TASSI

TEATRO

I due *Macbeth* a Verona

A Verona, quest'estate, mentre all'Arena davano il *Macbeth* di Verdi, al Teatro Romano davano quello di Shakespeare. C'è stata pure una tavola rotonda sui due *Macbeth*, dalla quale è risultato, a quanto pare, che tra essi non c'è alcuna affinità. Pure, a me sembra che qualche affinità ci sia, e profonda. C'è una cosa, per esempio, che è tipica di Shakespeare e che Verdi recepisce con destrezza, ed è l'azione di un personaggio resa esplicita da un altro personaggio che sulla scena quell'azione vede e descrive: guarda, nell'*Amleto*, Laerte che descrive uno per uno tutti i movimenti della sorella impazzita; guarda, nel *Macbeth*, il dottore e la dama di compagnia che seguono Lady Macbeth nel sonnambulismo e ne denunciano atti e parole. Sono scene tipiche, s'è detto, in Shakespeare le quali tecnicamente ci additano la elaborazione che il Drammaturgo fece del cosiddetto racconto indiretto (di quel racconto, cioè, che un personaggio fa di un'azione avvenuta) commutandolo in quello che poi s'è chiamato « teatro nel teatro ».

Il racconto indiretto concerneva un'azione già avvenuta: il racconto del sonnambulismo di Lady Macbeth — che, come il racconto indiretto, ha la funzione di portare ad un « riconoscimento » della realtà — concerne invece un'azione in atto, che l'attore compie senza sapere d'essere visto, al cospetto di altri attori che, pur mutandosi in spettatori, restano tuttavia attori. Tanto è vero che restano attori, che — come negli esempi addotti — non capiscono il senso di ciò che vedono: lo riferiscono soltanto. Laerte non capisce ciò che dice e che fa Ofelia; il dottore e la dama di compagnia non capiscono alla prima ciò che fa e che dice Lady Macbeth: e non lo capiscono proprio per una inclinazione psicologica, perché amano la persona che vedono e al tempo stesso sono estranei agli intrighi della vicenda. Ed ecco perché ho detto che Verdi recepisce con destrezza queste innovazioni del teatro di Shakespeare: perché, raccogliendo le motivazioni liriche delle azioni e delle reazioni (concernenti le une e le altre attori ben presenti e attivi sulla scena), può far cantare contemporaneamente, concertandole

fra di loro, voci affatto autonome e indipendenti: nel che — si sa bene — egli è maestro. Nessun musicista, al pari di lui, riesce a concertare con tanta intensità, intrecciandone il canto dal profondo delle rispettive ansie segrete, voci tra di loro indipendenti. Tant'è che, giusto in questa scena del sonnambulismo, il *Macbeth* di Verdi all'Arena a me è parso più shakespeariano dello shakespeariano *Macbeth* al Teatro Romano.

Ma parliamo ora di questo. Regia di Franco Enriques, su ottime scene di Luzzati, il quale s'è valso astutamente di gran parte dello scenario naturale del Teatro Romano. Primi attori: Glauco Mauri e Valeria Moriconi.

Ebbene sì, quanto s'è ora detto sulla scena del sonnambulismo e sui verdiani concertati di voci può servirci forse da chiave per capire questa regia di Enriques. (Restiamo sempre sul tema dei concertati, ma che si fanno qui più profondi: diventano inestricabili nodi d'anime).

Se Shakespeare può trasformare la tecnica del racconto indiretto in quella del teatro-nel-teatro, è *pour cause*. Perché effettivamente s'è in lui trasformata l'idea del teatro. Il rapporto tra attore e spettatore (gli attori di solito tutti di qua, sul palcoscenico; gli spettatori tutti di là, in platea), rapporto che è fondamentale in teatro, s'è trasferito, nel teatro di Shakespeare, non solo sulla scena (anche in Grecia è avvenuto questo: basterebbe pensare al *parodos* del coro, spettatore collettivo che non solo vede, ma prevede e condanna), ma addirittura nel seno stesso d'ogni singolo agonista. Attore e spettatore coesistono irrequieti nell'ambito del medesimo personaggio. Lady Macbeth vive tutta insinuata nella coscienza del consorte, quanto questi vive tutto insinuato dentro di lei.

Ora, che Lady Macbeth fosse tutta insinuata in Macbeth, si è sempre detto, e le passate interpretazioni ne hanno per lo più dato atto. Ma è che Enriques ha mirato proprio a vincolare l'uno all'altro i due personaggi, mostrandoli reciprocamente attivi e passivi. In altri termini, egli non ha puntato decisamente su questo o su quello, ma sull'intreccio appunto fra i due, il quale s'ingarbuglia e cresce nell'intimo di ciascuno di essi.

E osservò acutamente in proposito Glauco Mauri, alla predetta tavola rotonda, che non è Lady Macbeth la ispiratrice dei futuri crimini del marito, ma è ben questi che li presagisce per primo e ne informa la consorte per trarne quel coraggio che non ha, e che lei gli dà in eccesso. Insomma, i due personaggi sono intrecciati. Chiamate pure questo intreccio connivenza: Enriques ce l'ha mostrata con agile mano, specialmente all'inizio, quando i due coniugi appaiono insieme per la prima volta e saltano l'uno fra le braccia dell'altro, con un impeto quasi fanciullesco, come a saldarsi in un medesimo corpo.

Quando però la connivenza cessa e i due si perdono, nel delirio ancor prima che nella morte, l'intreccio non si scioglie, resta bensì sigillato nell'animo segreto di ciascuno di essi come una fatalità irreversibile che li ha separati dal consorzio umano. Diversamente, nello spettacolo di Enriques, col cessare della connivenza cessa anche l'intreccio, e allora quel tanto dell'«altro» che resta in ciascun personaggio, e che è poi lo «spettatore» che — nella chiusa coscienza di ciascuno — continua a guardare in faccia l'«attore» e a condannarlo, non suona più, tace, e questa assenza di suono genera una sorta d'alleggerimento dei due personaggi, come se perdessero di spessore e incominciassero a ripetersi non sapendo dove approdare, quando invece dovrebbero sparire come due lucertole, calpestati dall'umanità che avanza — simile a una selva in cammino — e neppure si cura di loro. È l'intreccio giusto, in altri termini, che riprende quota nella sua necessità incontrovertibile: l'intreccio giusto che lega dialetticamente uomo a uomo che agiscano liberamente, e non arbitrariamente, come hanno agito Lady Macbeth e consorte tenendosi stretti al loro esclusivistico e malefico legame. Il quale legame continua perciò ad esserci, malgrado essi si disuniscano, e continua ad esserci proprio a conferma e a condanna della loro assurda disunione dagli altri.

Ora, Franco Enriques era forse sulla strada per arrivare a questo. Lo si può indurre dal rilievo dato all'ultima scena, quella dell'ascesa al trono di Malcolm, che sembra avere proprio la funzione

di svilire la scena precedente della morte di Macbeth. Però non ci è arrivato. Di Macbeth e della sua consorte, già da prima delle loro morti, non si avverte più la presenza. Di modo che neppure il loro sparire come due puntini incalcolabili nello spazio s'avverte più. E non si avverte proprio perché a tale incalcolabile sparimento è mancato il contrapposto di una ben corposa ed evidente antecedenza drammatica. Perché, in altri termini, l'intreccio dei due personaggi, che così sagacemente aveva costituito l'impostazione della regia tenendola salda per tutta la prima parte (i primi tre atti), è poi venuto meno nella seconda parte, lasciando i due funesti sovrani in balia delle loro scemate sembianze.

Il *Re Lear* del Prospect Theatre di Londra

Niente scene, niente artifici, niente sorprese « registiche », niente. Direi che neppure i costumi avessero alcunché di caratterizzante o di sorprendente. Solo le voci e i gesti degli attori, i loro portamenti, la misura dei loro movimenti. Solo all'attore, insomma, incombeva il compito di rappresentare il *Re Lear*, che il Prospect Theatre di Londra ha portato sulle scene della Fenice di Venezia in occasione del 30° Festival internazionale del teatro di prosa. Alla prima, qualcuno ha potuto credere che si trattasse di una sorta di lettura con le parti imparate a memoria e in più i gesti. Altri ha potuto pensare che dietro a tanta nudità di rappresentazione non ci fosse nemmeno una pallida idea di regia, come dire nessuno sforzo interpretativo. Eppure, a mano a mano che lo spettacolo veniva svolgendosi, anzi proprio alla fine, quando re Lear esce col cadavere della figlia sulle braccia e il ritmo (il meraviglioso ritmo, che è la chiave segreta di questo spettacolo) si rallenta e lo sventurato re compie in silenzio il giro completo della scena, come fa il sacerdote intorno alla salma in un rito funebre, oh allora, e oserei pensare proprio in quel punto che — si può dire — conclude la tragedia, quelle persone hanno certo cambiato parere, convincendosi che di regia ce n'era e com'è e che solo arrivando alla fine si

sarebbe potuto capire il tutto, di un'opera così torrenziale come il *Re Lear*. Quanto sto per dire, dunque, su questa tragedia, è ciò che ho appreso dalla regia di Toby Robertson.

Di solito, è un personaggio negativo che viene a ritagliarsi sul positivo: Tartufo, per esempio, ritaglia la sua figura sui modelli positivi che la situazione gli offre, al fine di dominare questa. Ma in base a che, giudicarli positivi, quei modelli? Non appariranno poi, alla fine, smascherati anche essi, dacché sarà smascherato lo stesso Tartufo che, proprio nel dissimularli, ne prova tutta la falsità latente? Il teatro moderno, del resto, nasce da un sistema consimile, per il quale una cosa si dimostrerà falsa attraverso un'altra — dichiaratamente tale — che le somigli. È questa la tecnica della demistificazione, dove tuttavia si parte da un dato che si ritiene positivo.

Ben diveso è il caso del *Re Lear*, dove, all'opposto, si parte dal negativo per giungere al positivo. *Re Lear* è un personaggio positivo, che viene a ritagliarsi sul negativo. Quanto dire — in altri termini — che il bene è la negazione del male e non viceversa, come di solito si dice. A principio, anzi, lo stesso re Lear è negativo. Ci ha dalla sua soltanto la vecchiaia e la stanchezza: non se la sente più di governare, e si accinge a nominare gli eredi. Ma qui, appunto, la sua negatività: eredi saranno quelli che gli sciorineranno le più lusinghiere dichiarazioni d'affetto. Un capriccio inaudito (come se l'amore si potesse dimostrare con le parole), che ovviamente avrà le sue conseguenze nefaste. Delle tre figlie, due fanno a gara su chi conierà le più belle frasi d'amore; la terza invece, la candida Cordelia, non dirà nulla. Nulla più di ciò che è: che gli vuol bene. E sarà per questo diseredata.

L'amore non solo non si dimostra con le parole, ma consiste in un unilaterale atto che rifiuta ogni forma di contratto. L'amore è *amare* senza desiderio di ricompensa. D'accordo, la positività di questo criterio s'intravede sin dall'inizio della tragedia, nella presenza appunto di Cordelia (questo sembrerebbe contraddire quanto andiamo sostenendo), ma apparirà tuttavia nella sua pregnanza solo alla fine, dopo un atroce succedersi