

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 antecedente 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

di violenze, allorché Cordelia morta ricomparirà sulla scena tra le braccia del padre. Come può, del resto, un criterio di questo genere, che è tutto confidato in un'azione affatto singolare, libera e irripetibile, e che richiede una continuità senza interruzioni di sorta (tale è in effetti la *inimitabile* legge dell'amore), come può un criterio simile concepirsi come un dato? Librato sul ritmo di un verbo estremamente attivo, l'amore, quale criterio di vita, non può apparire che alla fine, quando ha realmente guidato la vita: nel mentre che esso opera, non si vede, non si coglie, è tutto immesso nell'azione, è l'azione stessa.

Ma torniamo a re Lear che, quantunque negativo all'inizio come gli altri, è in realtà positivo. Tale anzi si fa sempre più, a mano a mano che crescono le sue sventure: cacciato dalle due perfide eredi, impazzito e nudo sotto la tempesta, in mezzo a una natura sconvolta che sembra impazzire con lui... Finché non rincontrerà la sua disconosciuta Cordelia e dinanzi a lei s'inginocchierà e con una forza ritornata giovanile ucciderà chi la uccide e col corpo esanime di lei tornerà sulla scena gridando il dolore della disperazione. È appunto qui, nella riflessione profonda che s'aduna in questo acuto dolore, che il positivo si recupera dal negativo e, diciamo proprio, viene a ritagliarsi su di esso. Proprio questa negatività immensa è, diremmo, la prova di una positività che è stata calpesta. Il dolore è qualificato dalla disperazione e la disperazione si mostra come il calvario della speranza, come una ricognizione quasi assurda delle infinite cose da sperare di cui è sostanziata la fede. All'opposto di una tecnica della demistificazione o, forse meglio, ad integrazione e compimento di questa, dovrebbe parlarsi qui piuttosto di una tecnica della restaurazione di ciò che è stato demistificato fino all'estremo. E chi, più di Lear, è capace ora di demistificare l'ingannevole positività delle apparenze? Chi più di lui ha toccato il fondo della falsità e dell'errore? Chi più di lui consapevole dell'immane catastroficità di un iniziale atto d'arbitrio? Ecco perché una tragedia, pur così collettiva, in cui le azioni dei tanti personaggi sembrano via via raddoppiarsi quasi simmetricamente, si somma e concentra tutta in lui,

che è stato la condizione di tutto e che di tutto ha subito il ferale esito e di tutto ciò che è accaduto sembra alla fine, con Cordelia morta sulle braccia, essersi addossato la pesante responsabilità. Ma non sarà, una responsabilità così schiacciante che affonda le radici nelle ceneri di tanta dissoluzione, non sarà essa un segno di quella pienezza di cui ci parla San Paolo, che si conquista via via e si raggiunge attraverso una disponibilità alla sofferenza che è al tempo stesso, e ben più, una intelligenza progressiva delle cause del soffrire?

Dal *Re Lear* raccogliamo, insomma, l'unico significato davvero possibile del positivo, del buono, anzi, del bene. Un significato — s'è visto — ottenuto quasi per esclusione: per riduzione. Un significato profondo come l'essere, ma anche, in realtà, inesistente come l'essere, della possibilità del quale sarà pur sempre e solo l'esistente — nella sua irriducibile negatività — la condizione. Ebbene, questo significato, rivelatoci — come s'è detto — dal soffrire, dal dolore della negazione, è proprio il significato di alcune parole che sono essenziali al teatro: attore, libertà, natura, giustizia. Il teatro è costitutivamente azione, e l'azione è naturalmente libera: sarà altrettanto giusta? Di questa ambigua eventualità vive il teatro; a questa ambigua possibilità è sospesa la sorte dell'attore. Ho ripetuto più volte che attore è colui che, in quanto agisce, non si vede, ma è nondimeno visto e giudicato. Perciò la sua sorte è quella di un imputato — anche quando non sa di esserlo: e in realtà non lo sa mai, perché non si vede —, che però è pronto al giudizio e disponibile al sacrificio, « *paratus ad mortem* ».

Questa è anche la definizione della libertà, la cui misura è data proprio dall'assumersi la responsabilità del proprio arbitrio: ossia, appunto, dalla disponibilità a farsi giudicare, dalla disponibilità al sacrificio. Ma è anche la definizione del povero dei Vangeli, il quale è lo spiraglio della giustizia, in quanto è per questa perseguitato e ridotto allo stato di bisogno. « Chi è proprio a terra, reietto e scarto di fortuna, vive ancorato alla speranza e non ha paura » dice uno dei personaggi del *Re Lear*, e aggiunge subito dopo: « Oh mondo! Se non fossero i tuoi capricci e i tuoi rovesci a farti

così odioso, la vita non si acconterebbe alla vecchiaia». Questo cenno sulla povertà, che nel suo ancoraggio alla speranza ribadisce un bisogno insopprimibile che uccide la paura e rende plausibile la vecchiaia (si pensi alla vecchiaia di re Lear), è l'argomento più idoneo a dimostrarci come il positivo nasca dal negativo, dacché proprio nel bisogno e nella speranza ci addita insieme un segno di carenza e uno stimolo di azione.

Ma direi che lo stesso concetto di natura (che è poi quello del diritto naturale, quale può desumersi da questa tragedia) si ponga come il positivo che nasce dal negativo: una affermazione, cioè, che è negazione di una negazione: negazione del male. È il caso qui di ricordare Edmondo, il figlio naturale di Gloucester e fratello cattivo di Edgardo: lui, che dovrebbe essere il figlio buono, perché (in quanto è naturale) è il vero figlio dell'amore (e non della convenzione), è divenuto cattivo proprio a causa delle leggi, che lo disconoscono da figlio. Egli è l'analogo di Cordelia, la quale è stata diseredata dal padre, che di quelle stesse leggi si vale: solo che Cordelia (vero pernio — riconoscibile solo alla fine — della positività) non solo non diviene cattiva, ma si pone come la negazione ultima della perfidia e del male.

Questo modo shakespeariano di concepire la natura, la quale sembra precipitare in una negati-

vità senza fine — che è però negazione senza fine di una negazione senza fine — non è lontano da quella che potremmo chiamare la concezione paolina del diritto naturale, appellandoci alla critica della legge contenuta nella Lettera ai Romani. Critica della legge, che è anche critica della forza, nella quale sembra mutarsi la legge, quando assunta come principio di giustizia — mentre ne è soltanto lo strumento — tende a cristallizzare lo *statu quo*, immobilizzando chi non ne è garantito e rendendo tracotante chi ne è tutelato.

Ed eccoci infine alla vecchiaia immortale di re Lear. La vecchiaia di re Lear, se all'inizio della tragedia è stanchezza (stanchezza, di cui è preda la stessa natura: « Dorme, prostrata di stanchezza, la natura » dice Kent), ne risulta alla fine come il segno di continuità della natura umana. La quale (natura) è proprio per continuarsi, e non per dissolversi, per continuare cioè la sua indefettibile unità, che si dispone ad affrontare la varietà e i mutamenti della storia. Udite questa frase di Edgardo: « Un'anima che spregia la sua radice non potrà mai segnare a se stessa un limite certo. Quel ramo che di sua volontà si divide e si stacca dal tronco donde trae la sua linfa vitale è un ramo irrimediabilmente secco destinato a marcire o a consumarsi in cenere ».

NICOLA CIARLETTA

MUSICA

Cinque secoli di vita musicale romana

A Remo Giazotto siamo debitori di molte scoperte e rivelazioni: documentazioni preziose, musiche sprofondate nelle fosse comuni di tante biblioteche, cronache svanite dai ricordi e trascurate dagli storici, sono tornate in luce; ma non si è mai trattato di elencazioni fredde, avulse dalla vita reale dalle quali nacquero. Perché Giazotto impegnato con i grandi del passato presenta i loro fatti e le loro opere nell'ambiente in cui essi

vissero per creare; in tal modo sono nati quadri di epoche lontane e di costumi dei quali si era perduta memoria; scopriamo perché alcune tradizioni sono giunte a noi fino a confondersi nelle abitudini dei nostri tempi: opere e autori del passato, anche di quello remoto, arrivano a noi avvicinati da un cannocchiale potente; grazie ad esso leggiamo a ritroso nel tempo e riusciamo ad estendere i limiti della nostra esistenza fino ad avvertire lo spirito che animò le musiche allora fiorite. Attraverso la familiarità nostra con quelle opere ne conosciamo anche intimamente gli autori,