istituzione, altrettanto letale per la libertà che pericolosa per la pace degli uomini, è anch'esso un fatto. Le ragioni dei congiurati sono dunque valide e sacrosante, e il dramma politico potrebbe compiersi lì, con l'uccisione di Cesare. Ma c'è la storia, che ne rimanda, postuma, la grandezza di costui. È forse proprio l'ucciderlo, l'escluderlo con la violenza dalla faccia del mondo, che ferma e sancisce questa grandezza? Oppure l'ucciderlo è la suprema delle vanità, incapace com'è di cancellare lo stato di cose da Cesare creato e che, come tutto ciò che già ha avuto un compimento, reca in sé la carica di una progressione inarrestabile?

Rivivendola nella sua attualità, Shakespeare trasporta la tragedia romana nel proprio tempo ed ecco, nel momento in cui il dramma storico sta per mutarsi in dramma politico, quella storia che, come storiografia, aveva alimentato la sua fantasia di elisabettiano, eccola — ma proprio nel significato, mai esplorato fino allora, di storicità — collocarsi al centro della sua attenzione, diventare il « fuoco » drammatico del *Giulio Cesare*. La storia tenta ora di mettersi al posto del fato, di divenire l'anima corale della tragedia e convogliare a sé le volontà attive dei singoli personaggi. Siamo, dunque, alle soglie del tempo e del teatro moderni: è nato il concetto di storia e tende a sostituirsi, in teatro, a quello di fato.

È però, proprio qui, l'affascinante ambiguità di Shakespeare. Collocatasi con un vigore inesorabile al centro della tragedia, la storia sembra rifrangersi nella coscienza dei personaggi come un desolante enigma. Quantunque consapevoli di essere gli autori della storia, questi personaggi se ne sentono tuttavia le manifestazioni passive. Familiari con una tradizione cristiana che, dirigendo tutti i loro sforzi verso l'Altissimo, li ha sempre ammoniti di guardarsi dal giudicare, essi appaiono tentati di ricongiungere la storia con un trascendente potere al di là della storia e di ricondurre le fila delle loro azioni nel grembo oscuro dell'universo. Ma ecco Bruto, il protagonista della tragedia, che a Cassio, esaltatore della storia come rischio (« La tempesta è in atto, e tutto è in mano al rischio »), oppone la malinconia della riflessione, la quale ben due volte gli riprospetta il fantasma di Cesare: « O Giulio Cesare — egli dice — tu sei tuttora possente! il tuo spirito vaga per il mondo e ri-

volge le nostre spade contro le nostre viscere ».

Bruto è, come Macbeth, vittima del rimorso? No, egli non ha rimorsi: quello che egli ha compiuto, doveva compierlo. Si sente vinto? Neppure: sa di aver seminato nel giusto. Costretto più per insoddisfazione che per dignità a darsi la morte, avverte la vanità del tutto? Nemmeno questo è esatto. Bruto è come i veri iniziatori di storia: sa di essere una causa, ma una causa troppo precoce per poter guardare gli effetti raggiunti. Intorno a sé non vede che sangue e rovina, ma è convinto tuttavia di non poter agire che come agisce: anzi, quanto più questa convinzione è radicata in lui, tanto più i suoi occhi, vuoti d'orizzonte, si riempiono di malinconia. La sua insoddisfazione è, dunque, la distanza reale dal fine che si è proposto e di cui ha gettato le sementi: è il vuoto snervante dei trapassi storici, che vede riapparire tutti i fantasmi del passato, verso i quali — proprio perché ombre di realtà spente o in atto di spegnersi — l'animo è tentato di volgersi con pietà e quasi con gratitudine. Una sorta di sdoppiamento coglie l'iniziatore di storia, un'inquietante ambiguità tra passato e futuro, tra l'uno che non è più e l'altro che non è ancora. Bruto che — come Amleto che lo incalza — sente di essere al limite tra l'inviolabile infinito del cristianesimo medioevale e la corrosiva finitezza dei tempi moderni, questa ambiguità amara e paurosa e nondimeno necessaria, lo shakespeariano Bruto avverte quasi come una inutile sorte: « La notte è sospesa sui miei occhi; le mie ossa vorrebbero riposare, esse che hanno faticato solamente per conseguire quest'ora ».

Questo a me pare sia il senso del *Giulio Cesare*. Come, dunque, accettarne una rappresentazione che lo isola tanto palesemente dalla corallità del pubblico?

Salomè di Oscar Wilde

Salomè di Oscar Wilde all'Eliseo di Roma. Regia di Franco Enriquez, impianto scenico di Emanuele Luzzati, costumi di Enrico Colombotto Rosso. Protagonista: Valeria Moriconi.

Cominciamo col dire che il titolo dello spettacolo è: *Epitaffio e ballata per Salomè*. Uno di quei titoli

di moda che hanno insieme il compito di legittimare l'autonomia dell'interprete e di stordire con le formule colte. Nel nostro caso, la formula sembra rinviarci, nonché allo stesso Wilde che ne compose, alle ballate della tradizione inglese.

L'autonomia interpretativa consiste nell'inserire nel testo scenico brani del *De profundis*: il che rende scoperta l'elaborazione critica interna all'interpretazione. Ecco, infatti, chiare analogie tra il personaggio di Jokanaan (Giovanni Battista) e quello di Oscar Wilde. E dico proprio « personaggio » di Oscar Wilde, poiché mi pare che il vero attore, nel senso profondamente teatrale del termine (che comporta quello di « vittima »), sia qui — e non possa non essere — proprio lui, l'estetizzante Wilde, essendone proposta la riesumazione in una epoca apparentemente tanto da lui lontana.

Altre chiare analogie sono quelle tra Salomè e Lord Douglas, il giovane amico di Oscar Wilde che provocò il processo, la condanna e la reclusione per omosessualità del poeta; quella tra Erode e il padre di Lord Douglas; tra Erodiade persino e la madre di Wilde (come ci avverte Alessandro Giupponi sul programma); tra i cortigiani di Erode, infine, e gli amici vari dell'artista.

L'impianto scenico è costituito da alte pareti multicolori, intessute di pezze variopinte, quasi a dissimulare un enorme abito arlecchinesco che avrebbe il compito di rivestire persone e situazioni, attratte reciprocamente da una medesima ambiguità. Questa ambiguità, tra lo stile Liberty e il clownesco, ribadita puntualmente dai costumi (i grossi guanti e la faccia incipriata di un cantastorie che inizia e conclude lo spettacolo, e la parucca d'oro di Salomè o l'ingermato vestito di Erodiade), percorre la scena a rilevarne un esotismo più temporale che spaziale (la lontananza di Wilde da noi) e al tempo stesso una irridente degradazione da circo equestre.

Chi è — ci domandiamo infine — o chi dovrebbe essere, quel cantastorie che inizia e chiude lo spettacolo? Non è forse lo stesso Wilde (porta — si noti — il cilindro, ed io gli avrei messo perfino la caramella)? Non è l'affascinante Wilde (che a Parigi, negli ultimi anni, ostentava abiti lisi e una gardenia appassita all'occhiello), decaduto al rango

d'un buffone? Quel medesimo rango, del resto, che un altro irlandese, di Wilde coetaneo (alludo a Shaw), avrebbe volontariamente scelto per sé, definendosi indifferentemente un predicatore vestito da buffone o un buffone vestito da predicatore.

Ebbene, l'attualità di Wilde, a mio avviso, è pari proprio a quella di Shaw. La stessa irrisione per un mondo puritano e liberale (quello in cui entrambi vivevano) è nei due scrittori; la stessa volontà scandalistica (in Wilde più scoperta e indifesa); la stessa ironia superiore; lo stesso culto del paradossale e del discorso ellittico; la stessa brama di eversione, poiché è da notare, in Wilde, come l'esaltazione spesso enfatica e « floreale » sia sempre o quasi sempre sostenuta da una occulta denigrazione del contrario di ciò che egli esalta.

Insomma, l'attualità di Oscar Wilde (al pari di quella di Shaw) mi sembra dovuta al potere eversivo che dalla sua opera emana, e specie da questa *Salomè* di cui andiamo parlando. E allora ci si chiede se quell'atmosfera tra Liberty e clownesco, che Enriquez ha conferito all'opera wildiana, sia un giudizio che colpisce l'opera, oppure sia il giudizio che, emergendo dall'interpretazione dell'opera, colpisce la presente società in cui tale opera viene riproposta. In altri termini, *Salomè* è il frutto guasto di una società bacata — la società borghese che l'esprime — e come tale appare oggi una degradazione da circo, oppure è la società d'oggi, quale avanzo della società borghese, che appare degradata ad uno stato clownesco, quale già Wilde aveva presagito in *Salomè*, assumendosene tutta su di sé liberamente l'ingrata parte di clown?

È indiscutibile che in quest'opera Wilde si sia celato dietro la parte di Jokanaan. Come Nietzsche si firmò « Cristo crocifisso », così Wilde si è sentito nel corpo del battezzatore di Cristo. Ammettiamo pure, sulle orme della regia di Enriquez — anzi, affermiamo senz'altro con Enriquez — che nel *De profundis* riecheggiasse il dramma del Battista, col quale Wilde intendesse confondere il dramma personale della sua vicenda con Lord Douglas. Ebbene? Siamo del tutto convinti che il rifiuto opposto da Jokanaan alla capricciosa Salomè che s'è innamorata del biancore del suo corpo, riecheggiasse nel deluso Wilde del *De profundis* come il

desiderio postumo di un atto ormai impossibile, ma anche al tempo stesso come il segno di una intenzione, dirò meglio di una certezza, che rimase immacolata. Ad accentuare, anzi, l'ambiguità che indubbiamente traluce dalla visione wildiana del passo biblico, aggiungerò persino che questo Jokanaan-Wilde mi fa pensare alla schiva fermezza dell'euripideo Ippolito, altro personaggio che il poeta inglese dovè sentire moltissimo. Ebbene? Nel teatro spagnolo del secolo d'oro (pensate a Lope de Vega) non incontriamo seduttori, parricidi, incestuosi, che salvano Cristo?

Concluderò, ad ogni modo, col constatare quanto sia sottile — sottile e misterioso — il dramma della « persona » umana; e quanto, soprattutto, ne sia

attuale oggi e ricorrente il tema (basti pensare a Bergman, a Buñuel, a certe istanze dei teatri di avanguardia). Non vi par questo un motivo per ritenere che, nella odierna lotta dell'uomo contro la repressione, sia lecito pensare a Wilde e proprio a quel suo diffamato estetismo, il quale proclamava in verità non tanto un'arte per pochi quanto l'arte del singolo: acclamava cioè l'arte — come in questi ultimi tempi ha fatto anche Marcuse — quale vera istanza qualificatrice e morale dell'esistenza umana?

Ora, non so se Enriquez abbia inteso portare avanti un discorso di questo genere. È indubbio però che lo abbia provocato.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Il western riformato

Non sembra fortuito il caso che tre registi di buona fama e di gusto sottile abbiano, nelle ultime stagioni, optato per generi filmici al di fuori dei loro abituali interessi. Cominciò, lo scorso anno — e ne parliamo qui, non proprio persuasi — David Lean: con *La figlia di Ryan* egli affrontava un tipo di dramma storico a sfondo politico sociale, senza risparmio di scene violente, inserite nel furibondo scatenarsi di una natura selvaggia. Un film grandioso, si disse: ma non nascondemmo lo stupore di vederlo firmato dall'autore dello struggente *Breve incontro*: tanto più che introducendo in esso, come segno di rottura, lo scacco del moralismo puritano, egli pareva contestare quanto la patetica rinuncia di Celia Johnson rappresentava per l'etica conformista. Quali le ragioni di un mutamento di contenuto e di stile così radicale? Una specie di scommessa sarcastica o lo scoraggiato sottoporsi agli « indici di gradimento », guide spirituali dei produttori? Se costoro non badano ai miliardi perché spargere i milioni, ha forse pensato David

Lean, alimentando le fiamme di un incendio non ancora spento.

In fondo, una operazione consimile, sebbene meno costosa e più spiritosa, ha portato recentemente a termine Lucien Lelouch, passando dalle morbide involuzioni sentimentali di una coppia di vedovi frustrati all'indiafolato sfrenarsi di un giallo-rosa suggerito da un fatto di cronaca nera. Non so se, preparando il suo *Voyou* egli ne prevedesse il successo, ma scommetto che a girarlo e montarlo si divertì pazzamente: talché non è azzardato supporre gli pensieri alquanto sfottenti sui gusti delle platee che non avevano apprezzato troppo i suoi precedenti lavori. Volete il brivido, la suspense? Eccoveli, ma sarete voi, borghesi furbacchiotti, ad andare in prigione.

Più esplicito, più drastico, Tony Richardson, il regista di *Un sapore di miele*, si è ultimamente risolto a rompere con il passato galoppando a ritmo di western. Film, in definitiva, storico (tutti i western, in fondo, lo sono) *I fratelli Kelly* si apparenta alla *Figlia di Ryan* per la sferzante condanna della in-