

nel recitare davanti a Titania, divenuta d'un tratto altera e distante, quanto c'era sembrato intemperante in mezzo alla cricca dei suoi amici.

Ingrandimento di un rimpiccolimento ovvero il *Pellicano* di Strindberg

Tempo fa, ad un Festival dell'Avanguardia, vidi uno Strindberg avarissimo di parole e confidato interamente all'estro figurativo: ne risultava una statica illustrazione, inerte quanto più pretendesse di essere esauriente: uno Strindberg istantaneo, o meglio, un commento istantaneo di Strindberg. Adesso, vedo a Roma (Teatro dei Servi) un *Pellicano* diretto da Elena De Merik, che è all'opposto tutto affidato alla parola, anzi alla lettera della parola: uno Strindberg — per intenderci — naturalistico; e ne risulta ugualmente una stonatura, che però non è neppure un commento di Strindberg. Recitato alla maniera naturalistica, Strindberg diventa semmai una parodia di Strindberg.

La stessa cosa, credo si possa dire anche di Ibsen, sul quale grava tuttavia (secondo me, a torto) un sospetto preventivo di naturalismo. Ma credo si possa dirlo di qualunque autore drammatico, degno di tale qualifica. Se, insomma, ridurre il teatro alla sola visione, porta ad una specie di paralisi del teatro, assai peggio è col naturalismo, il quale ne comporta l'appiattimento. Ecco il punto. Il teatro non è la vita, ma la vita *vista*. Il vedere, consistendo nel mettere a fuoco un oggetto, ne produce per forza l'ingrandimento, poiché, cadendo sotto la mia attenzione, quell'oggetto diventa esclusivo: padrone dei miei occhi. Ma soffermiamoci al *Pellicano*.

Preso alla lettera, l'accaduto che confusamente appare nel *Pellicano* e che determina un epilogo di tragedia, può sembrare persino banale. Una madre che lesina sul desinare e sul riscaldamento della casa ma dà sfogo ad ogni suo personale capriccio, che lascia denutriti i figli, che non li considera anzi come persone ma come oggetti domestici, se non addirittura come strumenti del suo voluttuario esistere — come, ad esempio, la figlia, che ella riesce a far sposare al suo giovane amante per non lasciare costui e accoglierlo in casa —, e

che, a cagione di questo suo imperterrito egoismo, porta alla disperazione il marito, che ne muore: una madre del genere — chiamatela pure cinica, svergognata, perversa —, se presa alla lettera, può apparire banale e lasciarci completamente indifferenti. Ma tale è, ad esempio, se presa nella sua cruda naturalità, anche la madre di Amleto.

Certo, il ricordo dell'*Amleto* è profondo nel *Pellicano*, e io penso che gli attori, nell'accingersi a recitare questo dramma, vi si dovrebbero disporre come per recitare l'*Amleto*, infondendovi la stessa intensità di toni e grandiosità di misura. È da notarsi anzi, giusto a proposito di questa grandiosità, un duplice processo, dirò così di dissoluzione e di ricostruzione, che nel *Pellicano* viene a manifestarsi nei confronti dell'*Amleto*. Il *Pellicano* è dapprima un rimpiccolimento dell'*Amleto*, ne è — tanto per dire — una riduzione ad uso utilitaristico e giornaliero, per tutte le tasche e per tutti i gusti (una demitizzazione, insomma, una diseroicizzazione), e, subito dopo, è un ingrandimento di tale rimpiccolimento. Ma sarà bene allora anche aggiungere che l'urgenza di un processo simile (e direi pure la maniera) è già cominciata proprio lì, nell'*Amleto*, già tutta in nuce nella tragedia del principe danese, la cui grandezza eroica appare consegnata ad un'ipotesi postuma: « Se fosse vissuto, sarebbe stato un gran re ». E, per altro, Amleto è già pronto a demitizzare la madre — che è il tema centrale di questa tragedia « tascabile » di Strindberg di cui stiamo parlando —; solo che non avendone il coraggio, svia la stoccata su Polonio. Ma ne avranno poi il coraggio i personaggi del *Pellicano* (quanta reticenza sulle labbra scottanti dei due figli nell'avvicinarsi alle colpe della madre!), i quali si sono addirittura costruita una tecnica di discorso ellittico per non ferire direttamente?

E, del resto, al tempo di Shakespeare che, nel campo delle arti figurative, prende l'avvio un genere singolare: la *caricatura*, la quale non è altro, appunto, che l'ingrandimento di un avvenuto rimpiccolimento. E sarà bene ad ogni modo precisare — dinanzi al comparire di questo argomento apparentemente forestiero, che tanta importanza pure avrà, non solo nella evoluzione moderna delle arti

figurative, ma per l'avvento di quell'espressionismo, i cui esponenti saranno spesso insieme pittori e drammaturghi —, sarà bene precisare (almeno questa è la mia convinzione) che non sono state le arti figurative ad influenzare il teatro, ma questo quelle, poiché il teatro porta già nel nome (*teatro* che significa visione) il principio di quell'ingrandimento (lo si chiami pure « caricamento ») che è naturale conseguenza dell'esclusivismo del vedere. Ora, è proprio nel teatro, che per definizione è eroico (perché è un ingrandimento), che si sono manifestati i primi segni della moderna diseroicizzazione, e giusto secondo questo duplice processo di dissoluzione e ricostruzione di cui andiamo discorrendo.

Nel teatro greco, per tante ragioni che non è qui il caso di ritirare in ballo, l'ingrandimento (che è pur sempre materialmente prodotto dalla messa a fuoco della visione) riflette le persone (persone altolocate, eroi) e da queste si riversa sull'azione (Edipo commuove un greco antico perché è un re; se fosse un uomo qualunque lo disgusterebbe). Col Cristianesimo, invece, che sancisce i diritti del singolo, e ancor più nel tempo e nel teatro moderni, l'eroicità è caduta dalla statura, dal volto e persino dalla coscienza della persona, e s'è insediata nel mero accorgimento dei fatti. Ora, il teatro può dirsi davvero vita *vista*, e ingrandita perciò dall'attenzione che vi si concentra. Non esistono vicende grosse e vicende piccole, personaggi grandi e personaggi minimi, eroi e non eroi: se sono vicende, se sono personaggi, se si riesce cioè a *vederli*, sono tutti e sempre allo stesso livello, hanno tutti la stessa misura. E ce ne dà atto Strindberg con il suo *teatro da camera* (di cui fa parte appunto il *Pellicano*), i cui personaggi parlano terra-terra, ma ogni loro battuta è definitiva, assoluta, sciolta da ogni misura quantitativa, e quanto più si ostentano nella loro banalità giornaliera, tanto più esigono d'essere intesi ad una simbolica, superiore altezza. Perché intendono, appunto, di prospettarsi teatralmente, d'essere cioè ingigantiti dall'occhio polifemico dello spettatore.

La locandiera nella regia di Missiroli

Uscendo dalla *Locandiera* di Mario Missiroli, udita al Teatro Eliseo di Roma, tra il frastuono che ne era rimasto nella nostra testa, si fece largo a poco a poco solitaria, malinconica, la figura di Annamaria Guarnieri, che era stata Mirandolina. Una Mirandolina spogliata degli aggettivi che di solito l'accompagnano, come « furba », « graziosa », « femminile », « irresistibile »... Una Mirandolina non simpatica, quale, dall'uso di quegli aggettivi, i critici dell'altro anteguerra deducevano dovesse essere; e neppure antipatica, come dagli stessi aggettivi avrebbero dedotto in seguito i critici dell'ultimo dopoguerra. Insomma, una Mirandolina non consegnata alle fluttuanti reazioni psicologiche degli uomini: una Mirandolina non meteorica, come — per esempio — il Don Giovanni di Mozart recepito da Kierkegaard. Ma tanto meno giocatrice, come il Don Giovanni classico. Semmai giocata, ma non si sa bene da chi: se da Fabrizio, il servitore — qui visto come un arrampicatore — che, appena ne riceverà la promessa di matrimonio, corre subito a impossessarsi di tutte le chiavi della locanda; oppure dalla baraonda che l'aveva per oltre due ore frastornata, come aveva frastornato noi. Abbiamo perfino sospettato che si fosse innamorata segretamente del cavaliere, volgendo contro di sé il giuoco che aveva ordito contro costui.

Tutte spiegazioni buone, del resto, anche quella del frastuono. A proposito del quale, tuttavia, non sarà inopportuno rilevare che da un po' di tempo in qua, sulle nostre scene, si fa troppo chiasso. Rimane ad ogni modo il fatto che in questa *Locandiera* abbiamo visto una Mirandolina, non già solo passiva, ma decentrata. E ci è parso che di tale decentramento, tanto ne prendesse atto la Guarnieri, da arginare la sua recitazione in un intimo riserbo, quasi volesse escludersi volontariamente dallo spazio dove recitava. Perciò ho detto all'inizio che me ne è rimasta in mente una immagine malinconica che s'allontana solitaria da un caos. Non una Mirandolina, insomma, piuttosto una sorta di Cenerentola.