

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 queste 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.

Mi è parso insomma che ci fosse uno scopenso, tra lo spettacolo e la protagonista che, coinvolta — dall'ipotesi registica — in un medesimo destino di passività assieme agli altri personaggi, ne avrebbe ineluttabilmente recalcitrato.

È mancata, in fin dei conti, un'adeguata sedimentazione a questo spettacolo. Bisognava saggiare meglio il rapporto fra tre tempi diversi: il tempo del testo goldoniano, il tempo della sua tradizione interpretativa fino a noi, il nostro tempo. Missiroli, pare che abbia tenuto conto solo degli ultimi due tempi, trascurando il primo, quello del testo goldoniano. Trascurando cioè il testo. E si badi che egli ne ha rispettato scrupolosamente la lettera: non c'era una battuta in più, né ce n'era una in meno, e anche le parole erano pronunciate con zelo, proprio come le scrive Goldoni (« offerisco », « inimico », ecc.). Ma la lettera non è il testo. Ecco, ad esempio, che succede a un certo punto. Entra in scena il conte d'Albafiorita e fa un finimondo, getta tutto in aria, carte, sedie, ceste, panni... i panni stirati da Mirandolina (e di roba ce n'è sulla scena, sovraccarica di cose inutili, per lo più anticaglie, secondo un abusato *cliché* scenografico, atto a sottolineare la provocazione degli oggetti!), getta all'aria tutto ed esce. Entra quindi Mirandolina — la padrona della locanda, che appena dieci minuti prima aveva finito di stirare i suoi panni —: ebbene, come se niente fosse, dice le sue battute, dove non c'è neppure l'ombra di un disappunto per tanto pandemonio. S'avverte subito uno stridore (ecco lo scopenso, cui accennavo) — come un vuoto — tra il disordine che infuria sulla scena e il testo che ne tace o, per meglio dire, Mirandolina stessa che quel testo incorpora. Conclusione: per essere troppo fedele alla lettera, Missiroli non ha fatto interpolazioni, ma è appunto la fedeltà alla sola lettera che gli ha nociuto, producendo un distacco della protagonista dalla scena. O voleva giungere proprio a questo risultato?

Con un deciso stile, senza verbi, egli scrive sul programma: « Al posto della bonomia, del ben-

pensantismo, del garbo, della misura eccetera; ambiguità e sesso, psicologia e denaro, schizofrenia, lacerazioni esistenziali e dialettica di classe, Freud e Marx alla mano ». È chiaro che, rovesciati sulla scena col furore con cui insorgono dalla pagina del programma, i significati di queste parole generino pure qualche frastuono, ma sviluppiamo. Ambiguità, sesso, schizofrenia..., termini ricorrenti nelle diagnosi culturali sul nostro tempo, sono senza dubbio i segni finali di secolari alienazioni che derivano al postutto dalle discriminazioni sociali. Ecco, dunque, senz'altro un'ottima chiave per entrare in quella girandola di alienazioni che è appunto la *Locandiera* goldoniana, dove tutti, nonché discriminatissimi, e proprio socialmente, l'uno dall'altro (il nobile ma decaduto, dal ricco ma *parvenu*; il misogino dai cascamorti, fino alle due gitte che, scambiate per dame, subiscono una discriminazione da sé stesse), sono tutti alienati, ma sono alienati — direttamente o indirettamente — a Mirandolina, che è il centro. E non importa se anch'essa possa esserlo a sua volta, per conto suo (ma è difficile che lo sia, nel tempo e nel testo goldoniano: non si dimentichi che viene dal popolo che si emancipa), fatto è che resta lei ad attizzare tutte quelle alienazioni; e quand'anche esse siano genericamente già esistenti, è lei che sulla scena le governa, e le eccita, e le provoca dove tacciano, e ne trae il suo profitto, le maneggia insomma e se le giuoca come meglio crede, respingendole persino crudamente.

Una Mirandolina che caschi anche lei nel calderone (e si pensi poi ad un calderone schizofrenico-sessuale come questo di Missiroli) non è perciò concepibile. Vuol dire portare sulla scena un'altra persona, non lei; un'altra commedia, non la *Locandiera*. Una commedia alla quale, infine, non sarei neppure alieno dal riconoscere una coerenza, consacrandone protagonista Annamaria Guarnieri, che s'allontana dal teatro, recando magari con sé un'immagine di Mirandolina decapitata.

NICOLA CIARLETTA