

squallore straziante dei quartieri periferici in « Avvicinandosi alla città » di Hopper, dove ogni cosa, i muri le finestre le rotaie e quel po' di cielo, trasuda una malinconia insostenibile; alla fredda lucidità asettica e disumana del mondo industriale di Grossberg, nel quale le macchine appaiono protagoniste della vita; alla patetica poesia del « Retro di case » di Radziwill, da cui sale il flebile suono di flauto del ragazzo appoggiato al muro di una città incombente, silenziosa e vuota; al misterioso racconto di luci verdi e gialle dell'« Interno a Venezia » di Sutherland; al grandioso, opaco, frantumato muro di Spagna di Tapiès, terribile parete del nulla; al duro caos americano del « Kennedy » di Rauschenberg; alla terribile e totale prigione umana di « Ippopotamo in un angolo » di Aillaud.

È difficile dar conto di tutta la ricchezza della mostra, ma nella sezione successiva de « L'individuo e la folla » bisogna almeno citare, da un lato, la solitudine dell'operaio ridotto a manichino nella città industriale, realistica e metafisica, di Grosz, dell'uomo violentato di Bacon, del doloroso autoritratto di Munch, e dall'altro l'anonimo stiparsi delle teste nelle incisioni di Ensor e il pur anonimo e faticato « Ritorno dei lavoratori », ancora di Munch.

Dall'ambiente così corrotto, dalla solitudine o dalla massificazione che l'uomo vi vive, nasce la violenza. Ecco, nella terza, e più drammatica, sezione della mostra, i documenti dei realisti tedeschi degli anni venti, o i fogli, bellissimi e paurosi, di luce allucinata, dipinti da Sutherland e da Moore nella Londra dei bombardamenti o la violenta denuncia, ricca di forza e di pena, delle « Fosse Ardeatine » di Guttuso, o le nere immagini di una Spagna imprigionata di Genovés e di Canogar.

Ma da quell'ambiente nasce l'utopia: è l'utopia della progettazione, degli architetti, degli urbanisti di Mondrian, di chi vuole creare un rapporto finalmente generatore di vita tra l'uomo e le strutture; oppure è l'utopia del sogno, di Wols che scrive: « Tutto ciò che sogno avviene in una grande e bella città sconosciuta con i suoi vasti quartieri e i mari, non ho il coraggio di disegnarla », di Klee che con infinita pazienza e poesia dipinge una casa, una finestra, una città, di chi sa vedere, come de Chirico, tutto il mistero che si cela in una strada, in un angolo di casa, in una superficie architettonica.

Ed ecco l'idea a cui siamo giunti: forse un lume di speranza, l'unico, può venire dalla possibilità di realizzare l'utopia.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Strano interludio di O'Neill

Al Quirino di Roma è andato in scena, nella regia di Giancarlo Sbragia, *Strano interludio* di O'Neill. La compagnia degli Associati, che ve lo ha rappresentato, ha inteso fare — come si dice oggi — « un recupero ». Ma più proprio sarebbe dire che ha inteso fare teatro: non altro significa, infatti, « fare teatro » che « interpretare ». E la compagnia degli Associati ha interpretato appunto *Strano interludio*, tentando di ritrovarne una com-

ponente attiva nel pubblico odierno. Un testo teatrale — s'è tante volte detto — ha la sua componente nel pubblico. Questo, in fondo, è vero per qualsiasi opera d'arte, la quale ribadisce la sua artisticità (la sua polivalenza) proprio in quanto si offre ad essere ricomposta di continuo dai suoi recettori: ma nel teatro è vero anche di più, data la presenza indispensabile di un intermediario (appunto l'interprete) il quale opera — assumendosene tutta la responsabilità — questa composizione fra

le istanze proprie dell'autore e quelle proprie del pubblico, di cui egli stesso fa parte.

Per fare questo, dunque, con quel lunghissimo testo che è *Strano interludio*, Giancarlo Sbragia (nominiamo lui, perché il regista è il vero capro espiatorio di tale operazione) ha, innanzi tutto, tagliato molto, del voluminoso copione, cercando di ridurlo all'essenziale. I nove quadri del quale (tre per ciascuno dei tre atti) ci mostrano, come in un interminabile atto unico, una figura centrale: quella di Nina Leeds, intorno a cui girano, per sentito dire, vari uomini. Di essi, tre sono visibili e agiscono sulla scena.

Figlia di un professore d'università, questa donna (interpretata egregiamente da Valentina Fortunato) odia il padre (presente solo nel primo quadro e impersonato dallo stesso Sbragia), perché le ha impedito di sposare un giovane che è poi morto in guerra. Abbandona perciò la casa paterna, e vi ritorna alla morte del padre. Sposa Sam (attore Luigi Vannucchi), un ragazzone semplice e timidissimo (il che non impedirà a costui di diventare in seguito un ricco uomo d'affari), e si crede felice. Ma la suocera (Gianna Piaz) — veritiera o gelosa? — le fa uno strano discorso: le parla di casi di pazzia in famiglia, sembra insinuarle che la stessa timidezza di Sam non sia del tutto normale, e le consiglia infine di non fare figli. Nina, che è incinta, abortisce. Di nuovo insoddisfatta, si dà a Ned, un medico amico di famiglia (sulla scena, Ivo Garrani), e ne ha un figlio, che Sam crederà suo. Questo figlio, Gordon, cresce (sulla scena lo vediamo passare dalle adolescenti spoglie di Mauro Gravina in quelle adulte di Elio Marconato) e, crescendo, odia sempre più il vero padre, mentre accentua il suo affetto per Sam. Finché muore Sam. E Gordon sposa Madeline (che era interpretata da Nina Quaià), adonta della gelosa ostilità di Nina, la quale soffre nel vederselo portar via. Rimasta sola, Nina sposerà Charlie (attore Sergio Fantoni). Charlie è il primo che vediamo comparire sulla scena: scolaro del padre di Nina, amico di lei dall'adolescenza, ha vissuto sempre attaccato alla gonna materna, nutrendo un solo vero desiderio, ma senza mai

dichiararlo: quello di abbracciare Nina. A costei, dunque, egli ricorda il padre, l'odiato padre, al quale infine farà ritorno. Strano interludio, questa sua esistenza: dal padre al padre. Una parentesi di libertà illusoria nel ferreo arco della necessità ascendente. Come se la vita non le appartenesse. Come se fosse di altri.

Ma lasciamo andare la tematica, scopertamente civettante con Freud, e sbattuta in qua e in là come un treno che non riesca a fermarsi: verso una morte liberatrice e contro la morte negatrice, verso e contro Dio, o meglio, come Nina stessa dice, contro un Dio-Padre e verso un Dio-Madre (che poi sono la stessa cosa, in quanto sentiti nel medesimo verticalismo, e quindi reversibili). Fermiamoci piuttosto ad osservare la maniera in cui questa tematica riesce a manifestarsi. Maniera che apparve nuovissima, addirittura innovatrice, naturalmente in America, nel tempo che vide sorgere il teatro di O'Neill. Ed è su questa che si è adoperato principalmente Sbragia nell'approntare la sua regia. Essa riguarda soprattutto gli antichi « a parte », che ostinatamente O'Neill si curò di mantenere e di elaborare nei suoi drammi, preoccupandosi di rendere attraverso il teatro che, com'è noto, ha dato il via alla parola ipocrisia (si ricordi l'antico *ypokritès* = colui che giudica sotto [la maschera], alias « colui che si maschera »), le contraddizioni continue che si danno tra il *pensato* e il *detto*. O'Neill si preoccupava, in altri termini, di smascherare attraverso l'ipocrisia teatrale l'ipocrisia morale. Ma non è stata sempre questa la funzione del teatro? Quale novità, dunque, in *Strano interludio*, se gli attori, mentre parlano tra di loro, ad un tratto cambiano rotta al discorso e si mettono a parlare tra sé e sé, quasi dessero sfogo al loro subconscio; poi, passato lo sfogo, riprendono a parlare come prima (cioè a mentire)? Di nuovo a me pare che ci sia soltanto il pasticcio, tra due discorsi che si accavallano e che, oltretutto, è assai difficile rendere sulla scena senza creare confusione.

Direi piuttosto (mi si consenta di toccare la poetica dei generi) che qui c'è una contaminazione di generi diversi: con ogni evidenza,

O'Neill ha voluto introdurre la tecnica del romanzo nel teatro. Padronissimo di farlo, ma è che l'esperimento non mi sembra riuscito (la lungaggine del lavoro basterebbe da sola a dimostrarlo), e non mi sembra riuscito perché, fra tanti soliloqui dei vari personaggi, spesso s'accumula tanta materia di racconto (particolari che richiamano altri particolari, che ne chiamano altri ancora ecc.) che non si riesce a tenerla tutta a fuoco. (Sento incalzante la lezione aristotelica, la quale torna ad avvertirci che la drammatica si differenzia dall'epica proprio in quanto persegue una sola azione e non molte, come fa l'epica).

Ebbene, come ha risolto Sbragia quest'alternarsi del « pensato » e del « detto »? Facendo ricorso alle luci, pronte a spegnersi e a riaccendersi sui diversi tipi di discorso, cui gli attori prestavano mutamenti improvvisi di voce e di gesti. Ne è conseguita una sorta di cinematografo, abbastanza divertente in verità, ma piuttosto dispersivo (mentre il teatro ha il compito di concentrare, a pater mio), e che, alla resa dei conti, non trovandoci davanti ad uno schermo ma ad un palcoscenico che ci esibiva quadri viventi, avevamo l'impressione rassomigliasse a un fumetto.

Nel che, in definitiva, Sbragia ci è venuto incontro. Poiché, considerando noi il fumetto a mezza strada tra il cinema e il romanzo, e ritenendo il cinema senz'altro più vicino al romanzo che non al teatro, egli, con la sua coerentissima regia, ci ha dimostrato che *Strano interludio* è piuttosto un romanzo parlato che un'opera drammatica e che assai meglio sarebbe tradurlo — semmai — in cinema che in teatro.

Così è, se vi pare di Pirandello

È andata in scena al Valle di Roma una nuova edizione di *Così è, se vi pare*, nella regia di Giorgio De Lullo. Una edizione davvero nuova, su una scena ideata da Pier Luigi Pizzi che non è neppure una scena, ma un fondale: un fondale bianco, una sorta di muro o di schermo che ha la funzione di raccogliere le ombre dei personaggi. Ma non di tutti però: solo dei personaggi in causa, che

— com'è noto — sono il signor Ponza, la signora Frola e la moglie del signor Ponza.

Eccoci, dunque, dinanzi a questo celebre terzetto di persone che si rimbalsano tesi contraddittorie circa le loro entità anagrafiche. Il signor Ponza sostiene di essere vedovo di una figlia della signora Frola e di essersi riammogliato; di continuare nondimeno a tenere a carico — benché in appartamenti separati — la primitiva suocera che, impazzita per la morte della figlia, la crederebbe ancora viva. La signora Frola sostiene, invece, che impazzito è il genero, in seguito a una misteriosa sparizione della moglie che, tornata, si sarebbe a lui ricongiunta nella forma simulata di un nuovo matrimonio. Due tesi cozzanti, e intorno alle quali non è possibile raccogliere alcuna prova, in quanto i tre personaggi vengono da una città che è rimasta sotterrata dal terremoto. Interrogata infine la signora Ponza, per sapere se è o no figlia della signora Frola, risponde di esserlo e non esserlo, di essere ciò che si crede ch'ella sia.

Ebbene, nelle rappresentazioni antecedenti, questo dibattito aveva avuto sempre luogo in una città di provincia, generalmente meridionale o addirittura siciliana, dove — eccettuati i personaggi già menzionati — gli altri, destinati ad un ruolo di inquisitori, si sarebbero suddivisi in gruppi o partiti a seconda della tesi caldeggiata, e contro i quali una sorta di personaggio corale (come è sempre stato definito il personaggio di Laudisi) si sarebbe divertito a fare il Carneade, rintuzzando ora questo ora quello e presagendo l'ambivalenza delle due tesi contraddittorie, quale irrevocabilmente la signora Ponza avrebbe — nello stupore generale — ribadito alla fine della parabola.

Nella regia di De Lullo, invece, l'ambiente, oltre a perdere quel carattere oziosamente discettante e pettegolo di provincia, si allarga e si svuota al tempo stesso di ogni caratteristica: persino i mobili, portati a mano di qua e di là dagli stessi attori, servono unicamente ad integrare i movimenti di costoro. Ripensando sinteticamente questo ambiente, si è tentati dall'illusione di trovarsi in un deserto, magari di forma circolare come il mondo, dove omuncoli ridicolizzati ovviamente