

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

fino al parossismo si aggruppano e si scindono e tornano a raggrupparsi nei vari sensi dell'impiantito scenico, come tante bestiole. Lo stesso Laudisi, destinato ad uscirne come l'«intelligentissimo», sembra deporre a un certo punto il suo acume e rientrarvi per riunirsi agli altri, di qua, sull'impiantito, mentre sul fondale continuano ad allungarsi e a scorciarsi le ombre dei tre protagonisti.

Mai, in realtà, questi tre personaggi c'erano apparsi così carichi di dolore, mai essi ci avevano ispirato tanta pietà. Dolore e pietà, che per l'appunto annichilano persino l'intelligenza di un Laudisi, quale sulla scena ci era presentato da Romolo Valli che, prestandogli la sua fisionomia ottocentesca, aveva dotato il personaggio d'una dizione come al solito ineccepibile ma soprattutto d'una levità straordinaria che ne frenava gli esibizionismi e lo velava di malinconia.

Dolore e pietà dunque per il terzetto, che nella regia di De Lullo non avrebbe confidato tanto alla enigmatica la sua gloria, quanto proprio alla sofferenza che nasce dall'innocenza dell'esser singoli. Se, sulle orme di Pirandello, riflettiamo infatti alla nostra singolarità, al fatto di essere delle unità insostituibili eppure fluttuanti nel molteplice, non possiamo non accorgerci con amarezza che gli altri fanno o credono di sapere di noi più di quanto ne sappiamo noi stessi. Perché gli altri ci vedono e ci giudicano. Mentre noi non ci vediamo affatto. Quand'anche calcolassimo fino al millesimo le nostre azioni, pure, al momento d'attacco dell'azione, nell'atto stesso dell'agire, ecco tutti i calcoli cadere e noi là, come bendati, a fare un salto nel buio. L'agire ci estroflette e ci rende a noi medesimi ignoti. L'attore è, insomma, proprio in quanto agisce, innocente. Innocente anche se colpevole. E prende sempre il volto del *protagonista*,

di colui che scaglia la prima pietra, mai dell'*antagonista*, che al protagonista si oppone, che lo guarda, lo spia, e che di lui si fa quindi spettatore e perciò lo giudica e condanna. (Mi pare sia in *Ciascuno a suo modo* che Pirandello fa dire a un personaggio che l'altro — chi ci guarda — è la nostra coscienza giudicatrice).

Ecco perché prima abbiamo riservato solo al terzetto l'appellativo di «protagonisti», ossia di *attori*. Gli altri, compreso Laudisi — anzi soprattutto lui, a cui resterebbe di diritto il titolo di «corale» — sono *spettatori*. Che però restano sbalorditi alla fine, e — qui riprendiamo il senso della regia di cui stiamo parlando — non già o non tanto a causa della inconoscibilità del vero, quanto per la rivelazione di questo mistero profondo dell'esser singoli e ignari di se stessi: mistero, che si comunica a ciascuno degli astanti sulla scena, identicamente come a ciascuno degli astanti in platea, in un senso inesprimibile di pietà, per cui, da spettatore giudicante, ciascuno è portato ad avvicinarsi alle vittime nell'oscuro presagio di somigliare a loro.

I tre protagonisti erano Paolo Stoppa, Rina Morelli e Rossella Falk. Nella castigata tragicità in cui avevano composto i personaggi del signor Ponza e della signora Frola, Stoppa e la Morelli non sembravano ostinarsi tanto nella difesa delle proprie tesi quanto in quella delle loro reciproche persone. E questa singolare impostazione interpretativa era confortata dalla Falk (signora Ponza) che alla celebre battuta «Sono e non sono: sono quella che si crede che io sia» riusciva a conferire una intonazione che faceva pensare ad un altro famoso titolo pirandelliano (che a me sembra sconferire il preteso agnosticismo di Pirandello): *Come tu mi vuoi*.

NICOLA CIARLETTA