

quis d'Arlequin che dette origine alla maschera di Arlecchino).

S'è accennato alla solitudine del Misanthropo, che è poi la nota tragica e insieme comica di costui: tragica, perché è solitudine; comica, perché è una solitudine inevitabile e persino risibile, dacché un tipo come il Misanthropo è una mosca bianca in una società tanto doppia quale quella in cui egli vive. Il caso di Arpagone è l'inverso, poiché egli è comico proprio perché è della stessa tacca dei despoti domestici della sua epoca; come costoro, conservatore e avido, ma tanto da mostrare al nudo la sua imbecillità: ed è tragico nel crollo, quando resta, e non può non restare che solo, isolato nella sua effettiva miseria umana.

Nella figura di Arpagone Molière ha messo a fuoco quella di Orgone, il realmente beffato personaggio del *Tartufo*, che, in realtà, è un despota anche lui, ma strumentalizzato dall'astuzia di Tartufo perché ancora legato al cordone ombelicale della madre, che gl'impone quella sorte. Al suo confronto, Arpagone è dunque un orfano: un ragazzo decrepito e caparbio, rimasto solo e senza protettori. Ed è per questo, perché non ha alcun appoggio, che, quando si vede derubato della cassetta, la prima persona che incolpa è Valerio, piuttosto che dargli quel credito che Orgone dà invece illimitatamente al suo Tartufo.

Ma nel mettere a fuoco in Arpagone la figura di Orgone, Molière ha certamente in cuor suo riabilitato Alceste, l'indomabile misanthropo che, abbandonato anche da Célimène, continua ad amarla con lo stesso immutato amore con cui l'avrebbe sposata. E questo risulta, a parer mio, splendidamente nella scena in cui Arpagone incolpa Valerio d'avergli rubato la cassetta e questi crede invece di essere incolpato d'avergli rubato la figlia. Una scena, in cui l'equivoco comico, magistralmente interminabile, magistralmente mostra, al di là del comico, la sua carica umana, contrapponendo alla misera ricchezza reclamata da Arpagone la ricchezza vitale, esaltata con spregiudicata sicurezza da Valerio.

Queste mie considerazioni sono — intendiamoci — certamente opinabili. Ma è appunto una opinabilità di giudizio, che avrei desiderato cogliere nello spettacolo di Calindri.

Variazioni sul disinteresse a proposito di una rappresentazione di Beaumarchais

Oggi s'odono spesso parole che cominciano col prefisso negativo *di*: dissacrazione, dissenso, distacco, divertimento, disarmonia, disincanto, dispetto, disgusto, disapprovazione, distorsione, disordine, discordia, disimpegno, discontinuo, disumano, disadorno, distratto... Potrei seguitare per un pezzo. Una sola parola di questo tipo non viene mai pronunciata: *disinteresse*. Ma è pur vero che in un'epoca contrassegnata col doppio termine « produzione-consumo » o con l'unico « industria », il disinteresse si nasconde tra le quinte delle suddette parole, appunto per individuare quell'« interesse » che sta al fondo di una realtà contro cui quelle parole si ergono. C'è insomma un interesse al disinteresse, che non è possibile mettere a fuoco se non focalizzando l'interesse supremo che si oppone al disinteresse. È ciò che accade anche per le parole « amore », « pace », oggi tanto logore e sospette che, a volerle ancora usare, non si può che tradurle nelle espressioni « odio dell'odio dell'amore » e « guerra alla guerra contro la pace ».

Ed è ciò che accade nell'arte (specie nel teatro), che ho sempre considerato come un'erosione di interessi costituiti in quanto nocivi al consorzio umano, e che pertanto ha sempre assunto ai miei occhi un aspetto ellittico e negativo: negativo della negazione. Cioè critico. Ma in tal senso, primo requisito nell'arte dev'essere quello di poter individuare con chiarezza — grazie alla sua coerenza o organicità — l'interesse negatore che si vuol colpire. Ed è ovvio che simile interesse, essenzialmente storico, cambi, dal momento in cui fu composta l'opera d'arte al momento in cui s'avverta il bisogno di avvicinarsi ad essa. Ciò vuol dire che tra l'interesse che allarmò l'artista inducendolo a produrre l'opera e quello che allarma ora il suo recettore spingendolo a raccogliercela, benché diversi essi siano, corra un nesso, un rapporto, un'*analogia*. Nesso, rapporto, analogia, che hanno il loro termine medio nell'opera, e che non sarebbero assolutamente possibili se l'opera non fosse nella sua tessitura più che coerente.

Questo discorso incomincia ad essere noioso, ma

confesso che non so imboccare altra via per toccare il punto che vorrei, a proposito dei nostri odierni spettacoli di prosa. Poiché si dà ripetutamente il caso, nel baccano che infuria spesso sulle nostre scene, che si sia tentati di scoprire in tale fenomeno una inquietudine, una disapprovazione, un dissenso. Ma contro chi?

Va in scena, per esempio, Beaumarchais. Al Quirino di Roma, infatti, il Teatro-Insieme ha rappresentato il *Matrimonio di Figaro*, nell'adattamento e traduzione di Mario Moretti e nella regia di Armando Pugliese. Una sfrenata irrisione corre dal principio alla fine per lo spettacolo. Tutte le parole elencate all'inizio, si può dire che siano state qui convocate. Ma *à quoi bon?* Se si fa eccezione della scenografia di Bruno Garofalo (una sorta di *retable à répétition* che aprendosi e chiudendosi diveniva porta, camera da letto, aula di giustizia, giardino ecc.), se si fa eccezione di essa, che era *chiaramente* pregevole, lo spettacolo a me è parso confusamente farsesco e grossolano.

Aggiungerò inoltre che, quantunque chiassoso e non sempre intercettabile nelle parole, il numero pubblico lo ha accolto con favore. Ebbene, devo concludere che non ho capito perché. Mi è dispiaciuto il farsesco? Niente affatto, perché il *Matrimonio di Figaro* è un modello di farsa. M'è dispiaciuta la grossolanità? Neppure questa: se tenete conto che la dialettica del servo e del padrone, ripresa modernamente da Molière nel nome di un Grande di Spagna (Don Giovanni), qui è continuata nel nome di un barbiere divenuto servitore, che si batte questa volta non per il suo padrone ma per se stesso e per la sua Susanna, se tenete conto di tutto questo, anche la grossolanità, la rudezza, o diciamo meglio una indiscreta schiettezza, può non essere estranea alla popolare vitalità che erompe da codesto ribaltamento di convenzioni drammatiche (gli innamorati intorno a cui volteggia la trottola della commedia non sono più i padroni ora, ma i servi).

Perciò ho detto « confusamente » farsesco e grossolano. È l'avverbio che conta, in questo giudizio, non gli aggettivi che in sé non hanno nulla di negativo. L'ottimo Rigillo, per esempio, nella parte di Figaro non appariva altrettanto farsesco come gli altri: questa incoerenza ha suggerito a un

critico, ugualmente insoddisfatto come me, che fosse l'Autore (Beaumarchais) oramai invecchiato, e che, semmai, quel tripudio farsesco avrebbe dovuto coinvolgere pure Figaro che dopo tutto è il precursore di una rivoluzione borghese.

Una considerazione siffatta, che tocca l'autore mentre critica l'interprete, potrebbe allontanarci dalla cronaca e ricondurci ad una questione generale: quella oggi tanto discussa della indissolubilità di un testo drammatico dalla sua rappresentazione. (Giudicando invecchiato il testo di Beaumarchais, è indubbio comunque che quel critico non parlasse del testo di Beaumarchais, ma di una sua personale interpretazione di tale testo da contrapporre a quella di Pugliese). Del resto, seppure Figaro è il precursore di una rivoluzione borghese, non si può trascurare che questa rivoluzione è stata il primo passo per rivoluzioni ulteriori: ed è questo un segno ben positivo, che nella commedia si manifesta non tanto nella figura di Figaro e nella sua ben nota tirata, quanto nello smascheramento che egli opera del suo antagonista (il padrone). Eccoci allora di nuovo dentro il meccanismo della farsa, in mezzo ad intrighi di ogni sorta, il cui båndolo — quand'anche possa talora sfuggirgli — è innegabile che torni pur sempre nelle mani di Figaro. Escluderlo perciò dal giuoco, mostrarci un Figaro che si muove correttamente e quasi in punta di piedi mentre gli altri gli gazzarrano attorno — senza neppure il minimo sforzo di una trasposizione analogica, avendo l'aria di non scostarsi dal testo —, è un cattivo servizio reso alla funzione che Figaro esercita nel congegno della commedia: si corre davvero il rischio di presentarcelo come la conseguenza, e non la causa, di tutta quella gazzarra. E allora tutto rimane sul piano descrittivo, ma d'una descrizione che non ha né capo né coda. Descrizione inerte di una inerte bufera. Quale — torniamo quindi a chiederci — l'interesse da colpire, che ha suscitato tanta dissacrazione?

Per cavar fuori dal *Matrimonio di Figaro* tutto quello che c'è dentro, occorrerà — credo — una misura pari a quella che ha avuta Buñuel nel suo ormai famoso *Fascino discreto della borghesia*. Ebbene, una misura di tal genere è proprio il guiderdone di ciò che all'inizio ho additato come « disinteresse ».

NICOLA CIARLETTA