

TEATRO

Peer Gynt, di Ibsen diretto da Aldo Trionfo al «Valle» di Roma

L'ibseniano *Peer Gynt* è nato da un contadino del nord, di quei contadini che si trovano anche da noi, un po' poeti e un po' fanfaroni, pronti a godersi la felicità di una situazione e soddisfatti della propria vivacità espansiva, purché si sentano al sicuro, protetti dal dio nel quale credono o dalla buona stella o semplicemente da chi dà loro ascolto. La caratteristica di questi contadini (ma tali sono anche tanti altri che contadini non sono) è quella di sacrificare alla versatilità, al talento naturale, il vero se stesso.

Ibsen ha ghermito questo tipo alle favole del proprio paese, senza però distoglierlo dalla sua cornice fiabesca, liberandolo tuttavia dagli attributi rurali, generalizzandolo cioè, anzi astraendolo addirittura da ogni clima specifico, ma fino a un certo punto... L'aria di favola in cui questo personaggio resta coinvolto, rimane pur sempre, ad una analisi attenta, nello spazio cristallino della campagna, a ridosso di una natura vergine e ferma, piena di figurazioni e di fulgori spontanei. A questo punto, è facile capire come di contadini del genere di *Peer Gynt* se ne trovino tanti sulla terra: se ne trovano dovunque ci siano contadini, poiché la parola contadino ora vuol dire cultura, è l'indice di una *Weltanschauung*. Una *Weltanschauung* che valorizza la spontaneità e la naturalezza, assumendo come principio l'estro, ossia l'umore del momento, che tanto rallegra noi intimamente, quando ci sollecita ad agire, e altrettanto può rallegrare gli altri, dinanzi ai quali o per i quali ci manifestiamo, se essi hanno meno umore di noi.

Il culto della Vergine, nel Medio Evo, si è popolarizzato per questo: per dare consistenza a questi umori del momento, altrimenti labili e fuggiaschi come le nuvole, e valorizzarli. La Vergine, che angelicava l'aspetto materno della donna lasciandone al demonio quello tentatore della sensualità, sarebbe stata il necessario complemento dell'uomo,

in quanto avrebbe individuato nel passeggero umore di costui il tesoro nascosto. Divenuta l'Eterno Femminino dei Romantici, eccola riaffiorare ora nella favola di *Peer Gynt* come l'angelo tutelare. Questa, almeno, la tesi che piacque a Weininger nel commentare il testo ibseniano. E si può dire che, sia pure con qualche variante, Aldo Trionfo vi si attenga.

La variante è Freud che, ben oltre e indipendentemente da *Peer Gynt*, modifica il culto della Vergine complicandolo col mito di Edipo. Ecco allora un gran letto a cinque o sei piazze occupare l'intera scena, nello spettacolo di Trionfo: E si vi recita sopra, sotto, ai bordi, ai lati. Il che sta a significare che *Peer Gynt* non si è staccato dal cordone ombelicale. Valorizzato dalla sola madre e diremmo vivo e vegeto, quale lui vorrebbe, unicamente in virtù dell'amoroso riconoscimento di lei, egli non esce in realtà mai dal grembo materno. Vi resta dentro anche quando lei muore, dato che Solveig, la donna che invecchia amandolo e aspettandolo, non sarà niente più di un equivalente di lei, della madre, che, raccogliendolo fra le braccia e cullandolo, al chiudersi del sipario, rappresenterà la sua valorizzazione estrema, il sostegno ultimo alla sua illusione di essere se stesso.

Un eloquente avvertimento, leggo nel programma dello spettacolo: « La madre, che partorendo gli ha fissato le strutture della sua fantasia, diventa, per estensione, la cultura che lo condiziona, determinandolo storicamente ». Prima, s'è detto che la campagna, ad un'analisi attenta, vuol dire « cultura ». Ora, leggiamo che cultura è la madre. Lo stesso: campagna, terra, madre, s'identificano, formano insieme il punto fermo del girovago *Peer Gynt*, il quale, passando di avventura in avventura, volando di qua e di là — al pari del Don Giovanni kierkegaardiano — come una meteora, vale a dire vanificandosi, non consistendo in nessuna delle sue esperienze, è rimasto sempre fanciullo: ha vissuto senza progredire, né è mai stato se stesso.

Trionfo, tutte queste storie le ha digerite assai bene. Infatti, oltre all'idea geniale del letto (scenografo — è doveroso ricordare — Emanuele Luzzati), un lettone che con delle alzate di lenzuola diventerà volta per volta fiordi, dune, tutti i luoghi insomma per ove scorre la vita avventurosa di Peer Gynt: oltre questa ambientazione geniale, che ci terrà desti, e anche un po' confusi, in una allucinante sarabanda di immagini, ecco, di conseguenza, l'altra idea di far circolare gli attori senza scarpe, i piedi inguainati in contadinesche calze di lana, a passi felpati. In queste ruvide calze è un retaggio della favola campagnola, come d'altro canto nell'idea del gran letto è l'evidenza di una regressione infantile.

C'è infine il giuoco delle equivalenze e delle proiezioni. Di un'equivalenza, già s'è detto: quella della madre con Solveig, ossia del riassorbimento dell'eterno femminile nel mito materno che è anche mito della natura. Ma essa ne genera altre al suo interno: quella della madre con la Donna vestita di verde (nella memorabile interpretazione, entrambe, di Franca Nuti) e quella di Solveig e Anitra (interpretate dalla medesima Leda Negroni). Queste ulteriori equivalenze rappresentano parallelamente la confusione delle due donne medioevali, l'angelica e la demonica, che già l'Eterno Femminino aveva unificato sublimandone l'unione.

Passando ora alle proiezioni, esse non si contano. La fantasia di Trionfo si è qua sbizzarrita, inventando accanto e intorno a Peer Gynt (interpretato — bisogna pur dire — da Corrado Pani) tanti altri se-stesso: tre bambini che giocano, tre studenti che passano, ma, più vistoso di tutti, un ragazzo sul cavallino a dondolo il quale entrerà poi, via via, nel corpo di altri personaggi esistenti nel testo ibseniano, tra cui quel famoso Fonditore di bottoni (leggi: di anime), che pertanto verrà a prospettarsi sulla scena come una proiezione — l'ultima — del protagonista, come l'ultimo se stesso.

Ma chi è infine questo Peer Gynt? Niente, nessuno. Quando chiede al Fonditore che gli indichi le sue colpe, il Fonditore gli risponde che le sue colpe non hanno un rilievo maggiore dei suoi meriti. Questo il giudizio supremo: questa la resa dei conti.

La chiave filosofica di *Peer Gynt* sta nella contrapposizione del « Sii te stesso » al « Basta essere come si è ». Peer Gynt è stato quello che è stato, ma non è stato se stesso, non è stato un uomo libero. Che gli è valso illudersi fra le braccia di Solveig? Weininger vuole che così si sia salvato, facendo un ragionamento un po' alla Kant un po' alla Schopenhauer. Alla Kant, in quanto il puro Io di Peer Gynt sarebbe emerso, con la morte (rappresentata da quelle braccia rivelatrici), sull'Io empirico; alla Schopenhauer, poiché questa ascesa si sarebbe compiuta mercé l'intervento tutelare della Donna, che appunto per Schopenhauer sta sopra all'uomo in quanto detiene il potere della specie. Ora, sublimare quanto volete — come fa Weininger — la detentrica di tale potere facendone l'eredità della medioevale donna angelica (la Vergine santissima), certo è che Ibsen, proprio al chiudersi del dramma, mentre Solveig va cullando Peer Gynt, fa risonare la battuta del Fonditore: « Ti aspetto al prossimo crocicchio », come a dire che non è finita lì, che la storia continua, che la resa dei conti non è ancora giunta.

Ibsen staccò, a mio parere, la donna dalla matrice dell'Eterno Femminino per riassumerne il problema, accanto a quello dell'uomo, in quello dell'autonomia morale. Trionfo ora ce la rimette. Non dando troppo peso alla battuta del Fonditore, che infatti risulta anticipata, rimette la donna in quella matrice, ma col correttivo freudiano, e anche un po' strindberghiano: alla fine, Peer Gynt verrebbe vampirescamente riassorbito dalla Madre *condizionatrice*. Ovviamente, questa restituzione della donna al mito femminile, non ingrandisce la donna ma la rimpiccolisce e, di conseguenza, riduce, anzi reprime del tutto la pretesa libertà di Peer Gynt, né c'è per costui alcuna possibilità di salvataggio.

Ciò rende ancora più misterioso il misterioso testo ibseniano. In fondo, tutt'e due, autore e interprete, mi pare che condannino Peer Gynt e detronizzino la donna. Ma ecco il punto: detronizzando la donna, mi sembra che Ibsen intendesse salvarla, dando atto in ultima analisi (lo si sarebbe capito in *Hedda Gabler*) di una constatazione: che cioè quel sublime altruismo femminile altro non

fosse che il frutto di un ipocrita egoismo dell'uomo; lasciandola invece sul trono, ma con un segno così marcatamente negativo che è come se ne fosse decaduta, Trionfo non ha inteso salvare nessuno, affogando nella stessa tenebra uomo e donna, madre e figlio. Un finale nero? Non tanto. Direi più bianco che nero: cioè vuoto.

***Tanto tempo fa'* di Pinter nella regia di Visconti all'«Argentina» di Roma**

Quantunque pronunciamo le stesse parole, tuttavia non diciamo la stessa cosa. Non c'è intesa, poiché i contesti possono essere, e sono quasi sempre, diversi. È la sorte del discorso comune, che sappiamo essere equivoco proprio per la incertezza del contesto. Ionesco, in questo genere di ragionamenti, è maestro: tant'è che ha confidato la chiave del suo teatro appunto alla equivocità del discorso comune. Pinter — di cui è andata in scena all'«Argentina» di Roma la disputatissima commedia *Tanto tempo fa*, nella regia di Luchino Visconti —, Pinter è anche lui sollecito a recepire gli equivoci del parlare quotidiano, a coglierne anzi, da buon inglese, tutto l'umorismo che ne consegue. Ma non si ferma qui. Va oltre. Riesce a coglierne anche la tragicità, perché quel parlare quotidiano e comune (che non è poi che la comunicazione) egli scinde e riferisce così scisso ai singoli interlocutori, quasi fossero tanti parlare in proprio, tanti discorsi contestuali, ognuno cioè facente contesto per se stesso. Considera, in altri termini, i singoli discorsi come altrettanti discorsi artistici, ossia appunto contestuali, facenti contesto ognuno per se stesso. Insomma, Ionesco si ferma all'equivocità del parlare comune e ne trae argomento di commedia, avendo modo anzi di risalire giusto a uno dei canoni della commedia qual è proprio l'equivoco (da definirsi, quindi, «scambio di contesti»); Pinter, invece, presta orecchio al singolo interlocutore, s'avvicina all'individuo — com'è degli spiriti tragici — e, qualunque sia il suo modo di parlare, lo raccoglie così com'è, come un contesto per se stesso, che quindi è interpretabile in cento maniere: un discorso poliva-

lente, polisenso, quale consideriamo appunto il discorso artistico. È questo un modo di rispettare il singolo, non già di irriderlo, di considerarlo in tutto il suo valore, ma come capirlo? In questa o in quella, delle cento maniere diverse? Ecco che non c'è intesa. La comunicazione è rotta. La polivocità genera incomunicabilità, diventa anzi sinonimo di quest'ultima. Morte dell'arte?

Questo, semmai, della morte dell'arte (quale comunicazione), diventa, a mio parere, la chiave dell'arte di Pinter, anzi del teatro di Pinter, poiché l'arte stessa, quale *impossibilità*, non potrà manifestarsi per altra via che attraverso il teatro. Com'è avvenuto in Beckett o come, prima che in Beckett, è avvenuto in Pirandello. Sarà il teatro dunque (un teatro ovviamente paradossale) a rendere palese ciò che per sua natura è dato come impalesabile. Ma fermiamoci qui.

Nel mettere in scena *Tanto tempo fa*, Luchino Visconti s'è reso ben conto della polivocità dei discorsi che — ognuno per sé e nelle tonalità proprie che ciascun interlocutore gl'imprime — i tre personaggi in scena vengono tra di loro intessendo. Intanto, sono proprio tre i personaggi della commedia? Lo stesso Visconti ne disquisisce a lungo, sul programma, col traduttore del testo, che è Gerardo Guerrieri. Uno dei tre personaggi, infatti, potrebbe essere un fantasma, un alter ego dell'uno o dell'altro dei due rimanenti.

Non c'è dubbio che le parole scritte da Pinter siano riferite a tre persone: un marito (Deeley), una moglie (Kate), un'antica amica della moglie (Anna). Come si vede, il vecchio triangolo: ma non nella sua maniera consueta (due uomini e una donna, come in *Candida* di Shaw o — recentemente — nell'*Adultera* di Bergmann), bensì due donne e un uomo (come in *Commedia* di Beckett). Ma chi è, appunto, questa Anna? È davvero esistita? O non potrebbe essere un'altra se stessa di Kate, quella che lei sacrificò per sempre quando sposò, o addirittura quella che di Kate vide Deeley quando la sposò? Oppure, è realmente esistita e fu amica di Kate? Fu, perché è morta: ma è morta davvero, o si tratta di una morte simbolica, di una persona remota che non è esistita più nella vita di Kate? E Deeley non conobbe affatto que-