

A questo tipo di intervento corrisponde nel suo lavoro la necessità di tenersi costantemente a una rappresentazione diretta, precisa e netta del reale, mettendone a fuoco l'elemento che più di tutto lo interessa: l'uomo. La pittura di Schlichter è quasi solo una pittura di ritratti, quindi la pittura di un genere; ma di un genere che diventa caratteristico della Nuova Oggettività, e senz'altro quello in cui si fa evidente la contrapposizione all'espressionismo, che rappresentava l'uomo tipico, l'uomo unico, l'uomo ideale, nudo ed astratto. Schlichter è completamente refrattario a qualsiasi tipo di astrattismo, che considera disumano; egli dipinge ogni volta un uomo diverso con tutta la ricchezza delle sue determinazioni, i suoi traumi, la sua ideologia, la sua condizione, insomma con la psicologia che lo individua. Schlichter ha verso questo uomo un moto di simpatia, di pietà; la « freddezza » del nuovo oggettivismo, che a volte può essere quasi scientifica, come se il pittore fosse un entomologo, in lui si scioglie, lascia il posto a una umana comprensione, il distacco si riduce; la materia cristallina di Schad appare in lui frantumata; la sublime e terribile crudeltà di Dix si attenua, scende di tono, e certo di potenza, scompare, di quel grande, l'epica della corruzione. Schlichter è nitido, preciso; solido e forte nella pittura, taglien-

te e acuto nel disegno; ma sempre la sua linea è condotta da una mano commossa.

Anche in rapporto a un altro elemento tipico della Nuova Oggettività, l'elemento erotico, che scorre di continuo sotto pelle, a volte scoppia con violenza, con crudezza, a volte affiora con sottile viziosità e perversione, anche in rapporto a questo elemento Schlichter non sa mantenere il distacco; in lui l'erotismo si fa spesso torbida atmosfera, poiché egli non affronta la diretta e distante evidenza del nudo, ma mostra gli elementi laterali, i riflessi, gli oggetti, sfiora il feticismo. Si è coinvolti poiché si sente la partecipazione.

Ciò accade sempre di fronte all'uomo ritratto da Schlichter, sia un operaio o un intellettuale comunista, la prostituta Margot o una vecchia cocotte, Bertold Brecht o Eric Maria Remarque, Sylvia von Harden o un giornalista mediorientale, le donne che lottano o la ragazza con gli stivaletti. Ciò avviene anche di fronte ai pochissimi paesaggi che egli ha anche dipinto; al bellissimo, intitolato « Sera », per esempio, che unisce alla lucidità solida, acuta e precisa dei contorni e degli esatti particolari la commozione perplessa del gioco discorde delle luci, quella, che finisce, del cielo e quella, che si accende, della casa, e al realismo nitido delle cose la magia di un attimo sospeso.

ROBERTO TASSI

TEATRO

La vita che ti diedi al Quirino di Roma

In scena, al Quirino di Roma, *La vita che ti diedi* di Luigi Pirandello, nella regia di Mario Ferrero. Una eccezionale interpretazione di Sarah Ferrati (da tempo sulle nostre scene non ne vedevamo di simili), contrappuntata vigorosamente dalla recitazione di Edmonda Aldini.

Si dice che Pirandello amasse questo lavoro più

di tutti gli altri. La critica tuttavia, almeno fino a oggi, non ha mai condiviso questa predilezione. Personalmente, ho l'impressione che avesse ragione Pirandello. Al tempo in cui il lavoro fu scritto (1921) — pare, su richiesta della Duse, che poi rifiutò d'interpretarlo —, è anche comprensibile che esso non piacesse. Vi circolava un tema assai scottante, del quale non si riteneva lecito andare più in là della bassa rettorica. È il tema della « madre » che considera il figlio « carne della sua car-

ne»: un tema che Pirandello s'era portato dentro fin da bambino, amando supremamente sua madre e divenendone il paladino anche a costo — certe volte — di strapparsi al proprio innato pudore (ne fa fede la magnifica, fedelissima biografia di Giudici).

Ebbene, sempre più mi sollecita l'ipotesi che a questo tema Pirandello connettesse tutti i fili della sua ben nota problematica. Il tema della relatività del conoscere ad esempio, che fin dagli inizi della sua apparizione in teatro rappresentò per i critici e per il pubblico il ghiotto boccone del suo rinnovamento teatrale, a me appare oggi più che mai legato al sentimento materno. Ho detto intenzionalmente materno, volendo proprio intendere che Pirandello si sia messo al posto della madre, sostituendosi in tutto all'amore — ritenuto indiscutibile — di costei. E di qui è giunto fino alle soglie dell'impossibile: di quell'*impossibile*, notoriamente pirandelliano, che s'interpone tra uomo e uomo e addirittura tra sé e se stessi, e dinanzi alla cui constatazione l'attore resta come paralizzato: finito, morto, come attore; divenuto attonito, spettatore.

Protagonista della *Vita che ti diedi* è, infatti, un morto. Abbiamo constatato spesso, nel grande teatro, l'assenza del protagonista dalla scena. L'esempio massimo è il *Giulio Cesare* di Shakespeare, dove la figura del protagonista tanto più emerge quando non compare ancora o non compare più sulla scena. Ma è Giulio Cesare: un uomo di cui ben si conoscono le azioni! Qua invece si tratta di un uomo qualsiasi, di cui si sa appena ciò che si può e si deve sapere: un uomo che è tornato, dopo venti anni di assenza, da sua madre ed è morto. È tornato dunque a casa per morirvi. E che cosa ha fatto, come è vissuto, nei venti anni di assenza? Sappiamo solo che ha amato una donna sposata, la quale è rimasta sempre in casa del marito, con i suoi due bambini, e che non si è concessa a lui se non l'ultimo giorno di questo grande amore. Perché è stato veramente un grande amore: lo sapremo dopo per bocca della donna.

Benché invisibili essi siano, ci sono due piani dell'azione nella *Vita che ti diedi*: un piano è quello cui ci troviamo ad assistere; un secondo piano, lo ricaviamo dalle parole del dialogo, ed è quello che

conta, perché la « soluzione » di ciò che vi è accaduto si compie alla fine del dialogo, cioè sul piano cui andiamo assistendo: ed è proprio la morte del protagonista, la quale manifesta la sua reale irruenza appunto al chiudersi del velario.

Lo spettacolo, dunque, si apre su un salone che è attiguo alla camera dove è morto l'uomo, che d'ora innanzi chiameremo « figlio », perché questo è l'unico appellativo che lo qualifichi. Accortamente lo scenografo Scandella ha composto questo salone in diagonale, perché ne fossero visibili del pari le finestre con le tende smosse da un gelido vento invernale, e la porta d'accesso alla camera del morto. Una scena semplice, direi nuda, con un'aria sepolcrale di memorie spente: la porta di quella camera ne risultava definitiva, inviolabile, come le porte dell'Ade.

Ebbene, in quest'aria sepolcrale, la madre, Donn'Anna Luna, considera il figlio ancora vivo. Ma, si badi, non è il concetto biblico del « vivente » che ne affiora. Forse, alla fine — ma ben oltre le scene — potrà ricomparire anche questo, ma nell'animo di Donn'Anna non è così. Nei vent'anni d'assenza del figlio, ella lo ha pensato sempre così come l'ha visto andar via; ed è così che continua a pensarlo ora: morto è, semmai, quello che ha visto ritornare dopo vent'anni, essendo tanto diverso dall'immagine che ne aveva custodita.

Donn'Anna è ben consapevole che questa assurdità è frutto dell'egoismo: « Sì, sì — dice ad un punto — noi piangiamo su noi. Noi piangiamo perché quello che è morto non può più, lui, lui, darci la minima esistenza. I suoi occhi spenti non ci vedono più, le sue mani indurite e fredde non possono toccarci più... ». Affiorata dalle fragili alternative dell'amore — ecco — la relatività del conoscere ci rende vivi nella mente degli altri. « Quando era lontano, dicevo: " Se egli mi pensa in questo momento, io sono vivente per lui ". Ciò mi sosteneva, confortava la mia solitudine ». Il sospetto d'egoismo del proprio amore è come una spada che incombe su Donn'Anna, tuttavia ella non sa resistere alla tentazione di possedere l'essere amato (« carne della sua carne ») per serbare la certezza di essere viva nel pensiero di lui.

Tant'è che, trovando una lettera del morto, in-

cominciata a scrivere e non finita, pensa bene di terminarla, dato che la sua scrittura è identica a quella del figlio. In tale lettera, indirizzata a Lucia, la donna amata dal defunto, s'implora costei di venire. Donn'Anna la completa e l'imposta. Non una parola sulla morte: la donna riceverà la lettera dell'uomo amato e correrà da lui, ma non lo troverà. A riceverla sarà Donn'Anna che, nascondendole pur sempre la verità, la farà dormire nella camera del figlio morto, e sapendola incinta, più che mai confermerà ora la sua convinzione che il figlio è vivo.

Ma quando arriva la madre di Lucia per riprendersela, allora Donn'Anna avverte con evidenza la morte del figlio. E a Lucia che vorrebbe restare con lei e con lei attendere il nascituro che dovrebbe accomunarle entrambe per sempre, dice: «No... Io non posso più... Io pensavo a me, e non al piccolo che verrà...». Infatti, per la società in cui sta per nascere, sarà vietato al piccolo di portare il nome del padre. «Va, figlia mia... va verso la tua vita, va a consumarti a tua volta, povera carne sofferente. *La morte è ben questo*».

MATER DOLOROSA: una madre è veramente tale nell'atto in cui si priva del figlio. È allora che lo dà veramente alla luce, proprio quando se lo vede andar via, morire. Già prima, del resto, Donna Anna aveva detto: «Ma sì, egli vive per me, egli vive di tutta la vita che gli ho sempre data: la mia vita, la mia, e non la sua, che io non conosco». Ecco — ripeto —, a me pare che la problematica pirandelliana trovi qui la sua origine più trasparente: in questa profferta d'amore. Di un amore assoluto, estremamente transitivo. Un amore dell'altro *per quello che egli è* e che noi non conosciamo: amore per chi ci abbandona.

Trovarsi di Pirandello al Valle di Roma

In tanta ripresa pirandelliana, ecco *Trovarsi* al Valle di Roma. Della commedia che Pirandello scrisse per Marta Abba, De Lullo ha curato la regia per Rossella Falk. Nessun'altra analogia che questa: di onorare un'attrice, offrendole un cavallo di battaglia. Ma lo spettacolo è atono come una

copia conforme, e anche talora inattendibile, dato che la copia conforme concerne un modello di quarant'anni fa e, quindi, qua e là presumibilmente scaduto, come ad esempio in quel considerare una attrice quasi una sorta di eccentricità vergognosa.

È anche vero, d'altra parte, che io parli di copia conforme pur riconoscendo che De Lullo ha cambiato il finale della commedia, in quanto ha sostituito quello che c'è, e che è un atto di sfida dell'attrice contro coloro che l'hanno prima giudicata, con un passo (abbastanza verboso, se preso a sé) stralciato dai *Sei personaggi*. Ebbene, proprio questo cambiamento prova, a mio avviso, che De Lullo ha poco approfondito il lavoro, attenendosi ad una piatta superficie di belle parole tra le quali potesse volteggiare a suo agio la scontata figura dell'attrice dalle cento facce non sue ma priva di un volto proprio.

Ridotta all'essenziale, la trama di *Trovarsi* è questa. Una signora, di quelle che fino a pochi anni fa erano definite «bene», ospita un'attrice, sua antica compagna di scuola, e invita i suoi amici a conoscerla. Quantunque storicamente consueta, questa premessa ambientale non può essere né taciuta né tacitata con una inappuntabile scenografia floreale di Pier Luigi Pizzi. Deve essere bensì messa nel dovuto rilievo, perché è condizionante: anche in *Costi è, se vi pare*, anche in *Come tu mi vuoi*, s'hanno premesse del genere, dove se ne va quasi per intero un atto ad ascoltare i giudizi vari che s'accavallano sul protagonista, il quale comparirà solo più tardi e verrà svolgendo la sua azione in collusione con quei giudizi. Ora, tali giudizi potranno anche apparire scaduti oggi, ma, se l'azione del protagonista è ritenuta ancora attuale, è appunto qui che s'attizza l'opera dell'interprete, la quale deve consistere nel trovare gli equivalenti più attendibili per rendere verosimili le premesse ambientali che condizionano l'azione del protagonista.

Veniamo infine al fatto. La detta attrice, che si chiama Donata (anche qui i biografi potranno dire che Pirandello impose al personaggio il nome di una sua conoscente: tuttavia, nel segno oggettivo dell'opera, tale nome viene ad acquistare un senso tutt'altro che occasionale); l'attrice, dunque, che si