

Per questo sta dalla parte di Fontanesi, ma senza subire da lui alcuna pressione formale, se non in due o tre opere, e sostituendo anzi, o quasi contrapponendo, al suo sprofondamento terrestre, alla sua dissoluzione drammatica e triste, al suo cupo romanticismo, una passione di luce, un apparir meridiano di fantasmi, una sottigliezza tenera di valori cromatici, da risultar a un tempo fiducioso e straziante, gioioso e malinconico. La poesia di Rayper insomma è quanto di più delicato possa immaginarsi, tutta affidata a un miracoloso equilibrio di toni, di luci, di tocchi e di splendori, e basterebbe un niente a farla passare da quella sua suprema tenuta e atmosfera oltre la soglia che porta alla quotidiana veduta ottocentesca; ma Rayper non passa mai, proprio mai, quel limite; e si pone così tra i pittori più commoventi del suo tempo.

Una certa magrezza di toni, che restano però precisi, incantati, ricchi di una interna risonanza luminosa, e colgono infallibilmente l'intensità cromatica delle cose, ci ricorda che siamo in Liguria, alla luce della Liguria, secca e quasi furiosa sulla costa, ancora netta ma sempre più venata di dolcezza nei boschi e lungo le valli dell'interno. Mi sono improvvisamente ricordato due versi di Ceccardo, citati da Montale: « Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti ». Rayper apparteneva a un gruppo di pittori che è stato chiamato la « Scuola grigia » e ne era il massimo rappresentante; Benedetto Musso, Alberto Issel, Serafino De Avendano, Alfredo De Andrade

son gli altri: tutti asciutti, delicati e poetici, tutti affascinati dalla luce e dai fantasmi che la luce crea. « Scuola grigia » è un bel nome, se si intende poi, come è giusto, non nel senso della tristezza e della monotonia, dell'assenza cromatica, ma in quello dello splendore attenuato, spiritualmente e musicalmente in minore, quasi abbacinato dalla luce, nel senso dell'« argento » di Ceccardo.

Ma la grandezza di Rayper supera di molto quella dei suoi amici, poiché mai in lui troviamo la minima concessione al bozzettismo ottocentesco, da cui non si salvarono completamente nemmeno i macchiaioli, mai una caduta di gusto, mai un grammo di retorica. Prevale in ogni punto del suo lavoro una sincera e pudica commozione, un aderire vero alle cose e in fondo la sapienza di far vivere sempre al giusto punto di fusione poetica la sua materia. E l'ampiezza del suo mondo, di cui luce, fantasmi e poesia sono la base, arriva però anche da un lato al nitore stupefacente di quadri come « Marina. Capo Vado » e « Rocce sul mare », che sono immagini solide, oggettive, misteriose, nitidamente ritagliate dentro lo splendore del mondo, da ricordare, senza scapitarci, il primo Monet; e dall'altro all'ampia pace e all'affondamento naturale di opere vaste e profonde come « In cerca di legna » o « Bosco », vive di una luce corotiana. Dobbiamo ringraziare Gianfranco Bruno che con la sua solita bravura, e questa volta con una dedizione da innamorato, ha curato la mostra.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Re Lear di Giorgio Strehler al teatro Quirino di Roma

Un *Re Lear* fra la tragedia e la farsa, potrebbe definirsi il tanto atteso *Re Lear* di Strehler che è andato in scena al Quirino di Roma. Come lo vuole — cioè — Jan Kott nel suo celebre libro *Shakespeare nostro contemporaneo*, pubblicato da Fel-

trinelli nel '64. Ma, in verità, Kott lo vorrebbe tutto « farsa », sottintendendo — io credo — che la tragedia oggi vive trasvalutata interamente nella farsa, e considerando il *Re Lear* come un precorrimiento addirittura accicante di questa trasvalutazione. Non c'è dubbio, infatti, che in Shakespeare tragedia e commedia vadano per mano, scambiandosi sovente le loro vesti. Ma qui, in *Re*

Lear, s'andrebbe oltre: qui s'arriverebbe alla farsa, anzi alla « farsa filosofica », come la definisce Kott, il quale si assume il geniale compito di analizzare sullo stesso piano questa tragedia di Shakespeare e *Finale di partita* di Beckett (che è appunto una farsa filosofica).

Ma che cosa intende Kott per farsa? E con quali mezzi questa si manifesta? Nella farsa manca la benché minima collisione col mondo: la farsa opera e si svolge nel vuoto; è senza realtà. Farsa è quella del clown, il quale confonde — nelle parole come nei gesti — ciò che è e ciò che non è. Tale confusione lo emargina dal mondo: le sue parole non hanno senso, ed i suoi gesti si esauriscono in una vana pantomima. È ciò, appunto, che Jan Kott nota nel *Re Lear*, dove, a cominciare dall'arbitrario gesto del vecchio re di diseredare (e quindi emarginare) proprio la figlia che gli è più affezionata ma che si rifiuta di subire la sua folle volontà, giù giù per il torrenziale succedersi di misfatti, tra ciechi, pazzi, finti pazzi e buffoni (tutti alla lor volta emarginati dalla realtà), di tanto ci sembra d'allontanarci dal mondo umano ed avvicinarci alle soglie del nulla, che questa tragedia immensa finisce per apparire come una colossale farsa senza parole (e dire che di parole ce ne sono tante, e così belle!).

Una pantomima, dunque, che è però un condensato di parole anziché un deliquo di silenzi: dove le parole stesse — retaggi incalzanti di tragedia — tendono a vanificarsi — perché giunte oltre il limite della comprensibilità — in pura gesticolazione. Come accadrà in Beckett, appunto, nel breve tragitto dalla morente parola di *Attendendo Godot* al pur vivo ammutimento di *Storia senza parole*. Perciò non si può parlare di tragedia e di farsa insieme, dove peraltro non si saprebbe stabilire quale sia la fetta della tragedia e quale quella della farsa (come capita talora di chiedersi dinanzi allo spettacolo di Strehler), ma di farsa soltanto, che nel suo vuoto assoluto ha consumato per intero la tragedia.

Kott vede nel circo lo scenario più adatto al *Re Lear*. Cos'è un circo? Un'area vuota recinta da un tendone. Esattamente, la scena composta da Frigerio per il *Re Lear* di Strehler. Ma la realiz-

zazione, intesa a mostrarci del circo perfino la sabbia dell'impiantito, rimpiccolisce l'idea: sarebbe stato più indicativo il palcoscenico nudo. (In *Finale di partita*, retaggio del circo, quel medesimo vuoto è diventato un « centro », o meglio la richiesta d'un centro da parte del cieco e paralizzato Hamm: vale a dire l'enunciazione verbale di un punto).

Ed ecco naturalmente, con quello del circo, l'archetipo del clown: Re Lear e il suo alter ego Gloster (rispettivamente Tino Carraro e Tullio De Carmine) vestono da clowns. Falsariga di Kott, dunque, su tutta la linea. Del resto, tra le varie occasioni figurative di cui lo spettacolo si compiace, c'è ad un punto un chiaro riferimento ai *Ciechi* di Brueghel suggeritogli ugualmente da Kott, il quale cita proprio questo pittore a sostegno della sua tesi, secondo cui non solo l'accecato Gloster, ma re Lear e tutti gli altri richiamerebbero alla universalizzata cecità del già menzionato Hamm di *Finale di partita*.

È innegabile che Kott, universalizzando le sue comparazioni, tenda a trascinarci sulle orme inesistenti del nulla. Similmente Strehler, generalizzando tra vuoti, finzioni e follie, trova il modo di appaiare il matto che accompagna Lear nel suo folleggiante errare, a Cordelia: infatti, la stessa attrice (Ottavia Piccolo) recita le parti di entrambi i personaggi. È vero: altre volte Shakespeare accomuna la follia e l'amore. Ma oserei dire che Cordelia è *più* e *meno* dell'amore. È *meno*, perché, nel quadro generale degli avvenimenti, essa è un « dato », come lo è l'arbitrio di Lear o la nascita di bastardo d'Edmondo. È di *più*, perché, al padre che l'ha diseredata, ella si offre totalmente, quale principio di interpretazione e di restaurazione di un *senso* (o *fine*) che è stato abbondantemente dissacrato. Essa è, infatti, ostinata nel suo amore generoso che non chiede corrispondenza, ed è tutt'altro che innocente. Gli altri potranno considerarla pazza o magari ingenua, perché si è emarginata da sé, ma lei, per se stessa, resta misteriosa e assolutamente inimitabile (tant'è vero che non si piega all'assurdità di « mimare » con le parole l'amore, anzi, con le parole è portata a rappresentarlo come un obbligo di soggezione all'autorità

paterna). Perciò sembrerebbe rifiutare ogni equivalenza: non può confondersi con nessuno.

Se tuttavia per se stessa Cordelia è inimitabile, ciò non toglie che il suo generoso amore — privo di recezione — resti vanificato in un gesto senza senso. Ecco allora la ragione dell'equivalenza, la quale viene a piantarsi nell'animo di Lear, ossia nel *topos* della mancata recezione. Se, infatti, Cordelia è il principio positivo dell'amore puro, cioè interamente estroflesso (amore per l'altro, scervo da ogni preconcetto di contropartita: unilaterale), una volta che è scacciata, che non sa più dove consistere, diventa il nulla, pura follia. E tale follia accompagna perciò Lear (l'amato che viene meno: l'asse che si scardina) nel suo ormai fatale errare (senza più mèta, senza un « senso »). La follia (il Matto: come nell'*Amleto* lo spettro o come nel *Macbeth* le streghe) è l'ombra del vegliardo re: il segno della sua divenuta assurdità. Ma quando Cordelia ricompare, quest'ombra scompare. Il riapparire di Cordelia vuol dire il « senso » recuperato. Lear si genuflette davanti a lei, ben consapevole della propria redenzione (della propria *metanoia*), ma ecco che Cordelia gli viene uccisa, ed egli uccide chi la uccide. Dell'amore avremo, dunque, la percezione solo quando lo perdiamo? Strehler avrà voluto dire questo? Può darsi: ma allora ci voleva un'altra attrice, più sostanziosa: più donna, forse, o forse più pazza. Ottavia Piccolo è una bravissima attrice, ma, anche se maliziosa, è troppo innocente: manca della complessione per spazieggiare tra il TUTTO e il NULLA.

Ma tant'è: Lear s'inginocchia davanti a Cordelia; ringiovanisce persino, quando uccide con furore colui che la uccide. Se la carica sulle braccia come un'infante, e muove innanzi per concludere la tragedia, con un grido di disperazione tanto alto da varcare gli spazi di questa « landa desolata » che è la scena del mondo. Unico superstite, con Edgato che lo riecheggia (non più Gloster ora, ma il figlio di Gloster è il suo alter ego!), egli è il POSITIVO che nasce a fatica dal NEGATIVO, rinunciando ad ogni forma di *avere* (sia pure il possesso di una illusione), e trionfa su di esso. La storia (l'annullata storia senza tempo né speranza) può riprendere ora il suo corso.

Del resto, credo che Strehler, in ultima analisi, abbia avvertito proprio questo: in modo discontinuo, tuttavia. Infatti Lear, non ricusando la parte del clown, esce alla fine, con Cordelia fra le braccia, da uno spacco del fondale (come da una grancassa, tante volte, i clowns) e grida la sua disperazione con commozione eloquentissima, sì, ma d'un'eloquenza assai diversa da quella richiesta dalla sua sortita clownesca.

Fra la tragedia e la farsa, dunque. Quantunque pur sempre eccezionale, lo spettacolo strehleriano si dibatte tra questi estremi che non vengono a saldarsi. La tragedia non riesce a superare la farsa; né, d'altra parte, la farsa, staccata fin dall'inizio della tragedia, riesce a confermarsi come l'assurdità del nulla.

L'Amleto di Giovanni Testori al Teatro Centrale di Roma

Recandomi al Teatro Centrale di Roma a vedere l'*Amleto* di Testori, temevo si trattasse di uno dei soliti rifacimenti, che per lo più hanno un'aria dissacratoria. *A quoi bon?* m'ero persino chiesto: che necessità c'era di rifare l'*Amleto*?

Ma questo era l'*Ambleto*, non l'*Amleto*. So benissimo che « ambleto » è un modo di pronunciare la parola « amleto ». Un modo ruvido, contadinesco. E quello di Testori sembrerebbe appunto un *Amleto* lombardo, recitato in campagna, tra contadini che tentano per l'occasione di uscire dalla confidenzialità del dialetto e parlare in lingua comune, però la storpiano, e finiscono per inventarne un'altra. Sulla scena udiamo infatti una lingua ruzantesca, tutta inventata, con inserti di barbarismi e di « latinorum ». Anche i nostri autori del Rinascimento usavano inventare o deformare le parole per far parlare il popolo, e ne traevano una rimarchevole vis comica. Ma in Testori è diverso. La lingua che lui inventa ci risuona con uno strascico di malinconia: resta nella nostra memoria come la voce monologante di un uomo forse disperato, certo assetato.

In realtà — stavo dicendo — non si tratta di Amleto, ma di Ambleto. Dell'*Ambleto* di Testori: