

Meister (attore Sergio Reggi) è un uomo qualunque quanto spontaneo, come fu Pietro, che tre volte rinnegò Cristo e tre volte lo recuperò attraverso il pentimento. Klammer e Dehmel invece (attori Giampiero Fortebraccio e Sergio Salvi), sono rispettivamente un capitano in uniforme e un cancelliere, due uomini pubblici, che, interpretando Pilato e Caifa, rappresentano il potere politico e il potere religioso; ma si tratta ovviamente di una religione *normativa*, assai diversa da quella di Cristo. La quale ultima, nella concezione di Pomilio, sembrerebbe kantianamente assimilarsi alla coscienza, donde il dilemma Cesare-Dio, additato come la chiave di soluzione del dramma, ci avvierebbe alla esaltazione di un diritto al dissenso conseguente dalla inviolabile indipendenza tra i due poteri.

Ma non fermandosi qui il dibattito, quantunque con l'aggravio di una benché sopportabile laggagine teatrale, ecco l'incalzare dei due giovani (attori Alberto Mancio e Gabriele Carrara) che, interpreti di Giuda e del quinto evangelista, hanno il compito decisivo di continuare a interpretare oggi il cristianesimo, il cui principio di giustizia — assolutamente informalizzabile — è interamente confidato alla *libertà dell'amore*. Perciò Giuda, se da una parte lamenta di non essere stato troppo amato da Gesù, il quale si sarebbe lasciato tradire senza salvarlo, dall'altra si mostra consapevole che doveva essere così: «per salvare il mito di Cristo — egli dice — occorreva sacrificare l'uomo Gesù», e per effettuare tale fine fu chiamato lui con la sua opera di tradimento. Se dunque il *Figlio dell'Uomo* salvò tutti gli uomini tranne lui, Giuda, e li salvò grazie ad un positivissimo quanto inafferrabile principio quale l'*Amore*, fu lui, Giuda, il traditore, che salvò il *Figlio di Dio* facendolo morire per poi risorgere. Giuda scontò così come una condanna la grazia di essere libero. E tale sarà tra poco, sulla scena, la sorte del giovane Kuyper che, portando all'estremo questa interpretazione del cristianesimo, dinanzi all'inflessibilmente militare capitano Klammer, sarà da costui — che è nell'esercizio dei suoi poteri — redarguito e fatto incarcerare. E Toepfner vorrà naturalmente seguirlo. Ma a questo punto

l'agnostico avvocato Schimmel, lanciandosi verso Klammer per trattenerlo, griderà: «Ma che fa? È impazzito? Non vede che sta arrestando il Cristo?».

Al mordente direi quasi pirandelliano di questo ambiguo approdo, tra realtà e finzione, l'avvedutissima regia di Costa, valendosi di attori ottimi (specie quel Giuda), ha trascinato il pubblico con indiscutibile bravura.

Il Coriolano nella recente edizione dell'Argentina di Roma

Aste di legno di diversa altezza, issate su due piani a formare delle strutture girevoli, formano la scena del *Coriolano* di Shakespeare che, nella regia di Franco Enriques, ha inaugurato all'Argentina di Roma la stagione teatrale. I piani diversi rappresenterebbero il vertice e la base: la diversa altezza delle aste di legno, o per dir meglio il frastaglio di queste altezze, vorrebbe alludere, già in partenza, all'oscillazione del potere: l'impiego infine, del palcoscenico girevole darebbe atto della instabilità della storia. Quanto poi ai costumi, che in tale spazio scenografico si muovono, essi erano della più assortita varietà (dalle gravi coperture della plebe romana ai clowneschi collettoni dei senatori). Mi dicono pure che le facce degli attori fossero colorate: io, per la verità, non me ne sono accorto. Solo Coriolano, m'ha colpito in questo senso, che, interpretato da Paolo Graziosi, ostentava in un volto bianchissimo due forti cerchi neri intorno agli occhi. Tutto ciò, insomma, può far pensare ad una farsa intenzionale, cui porterebbe alla fine l'interpretazione di una tragedia non facile e certamente sconcertante, con un protagonista che tradisce quasi per dispetto il suo paese, e dove alla prima sembrano tutti antipatici, se non addirittura risibili; gli aristocratici del tutto sgonfiati, il popolo affatto rozzo e impreparato: gli uomini impertinenti come ragazzi, le donne untuose ed egoiste fino alla ipocrisia.

Il fatto è che, fugata — per l'incapacità d'amal-

gamarsi con le gestazioni degli attori — questa impressione visuale, il *Coriolano* di Enriques ci ha lasciato perplessi: nella sensazione che la regia si assentasse a mano a mano dalla scena, siamo rimasti soverchiati dal gran testo shakespeariano, quasi questo si fosse trasformato in un enorme libro di gesso.

La ragione di tale incertezza della regia è dovuta, secondo me, all'aver trascurato — in una tragedia palesemente storico-politica — l'aspetto psicologico, intimo, « privato », dei personaggi. Interessante sarebbe stato vedere come nel cosiddetto dramma storico Shakespeare vada componendo con una ostinazione indicatrice, il *Dramma della storia*. Dramma che, caratterizzato dalla categoria del « passaggio », coinvolge parimenti nell'individuo l'autenticità della sua vita psicologica e la oggettività della sua vita morale, radicata incontrovertibilmente nella storia politica del proprio tempo.

Riepilogando il *Coriolano*, non è difficile accorgersi che il suo arco è tracciato tutt'intero fin dall'inizio, perché fin dall'inizio ciò che deve realmente accadere è già accaduto. Dico « realmente », perché ciò che conta, nella drammaticità di questa tragedia, non è la battaglia di Corioli né l'esilio di Coriolano, né il ritorno di questi alle porte di Roma, ecc. ecc. Questi sono gli accadimenti, ma dietro gli accadimenti c'è un'azione più profonda e travolgente, che è l'azione della storia ed essa è già accaduta, quando lo spettacolo s'inizia. Quest'azione consiste nel balzo che la plebe, e cioè il popolo, fa nella società romana con l'istituzione del tribunato: cosa che annuncia Coriolano stesso nella sua sortita, vale a dire appena a metà della prima scena della tragedia. Il compimento della quale è, dunque, un presagio, che trova via via, negli accadimenti scenici, i segni della sua verifica. Ora tale presagio è interamente chiuso nella consapevolezza che ne mostra Coriolano fin dal suo ingresso sulla scena. La possente tragedia della storia si dibatte quindi nella minuscola solitudine di un uomo. Il difficile è dare corpo a questa solitudine che, quand'anche minuscola, (si tratta di un solo uomo), deve apparire grande e visibile a tutti.

La grandezza — si badi — non è di Coriolano, ma del personaggio di Coriolano, che, teatralmente, s'addossa, tutta su di sé, mercé l'attrito che è chiamato ad opporre, la irreversibile marcia della storia. Ed è veramente straordinario, d'una rapidità e d'una incisività senza pari, nei primi tre atti che si concludono col suo esilio da Roma (nello spettacolo di Enriques i tre atti formano il primo tempo), è straordinario — dicevo — il corso di questo personaggio, che muove frontalmente e furiosamente contro tutto e contro tutti, in mezzo alla marea ondeggiante del popolo e tra i farseschi fantasmi dei riti senatoriali. Coriolano vede, sa, che il senato è ormai fiacco e la plebe è forte, ma a sua volta incapace della sua forza. Tra la fiacchezza dell'uno e la forza (crescente ma non del tutto consapevole) dell'altra, si vede abbandonato, solo: in realtà esiliato prima ancora che lo sia. Egli prevede lucidamente ciò che infallibilmente accadrà.

La sua previsione è una visione irreprensibile, che costituisce la tragedia teatrale.

Ora, questa solitudine veggente e sofferta non si avvertiva, nello spettacolo di Enriques, quantunque se ne preannunciassero le condizioni, in quell'impianto scenografico, con cui abbiamo incominciato il nostro discorso, l'ideazione del quale va ascritta per le scene a Gianni Polidori e per i costumi a Elena Mannini.

Riccardo II al Teatro delle Arti di Roma

Diretto da Maurizio Scaparro, il Teatro Popolare di Roma s'è insediato al Teatro delle Arti, esordendovi con *Riccardo II* di Shakespeare. L'azione di questo dramma è quella dei drammi concernenti la storia d'Inghilterra, che, congiunti l'uno all'altro — com'è noto — senza quasi una soluzione di continuità, ci ripresentano a volta a volta la stessa trama di complotti e di tradimenti, di detronizzazioni e di stermini. Un re che sale tra inganni e assassinii e il medesimo re che crolla tra analoghi inganni e assassinii d'un nuovo re che sale.

L'importante è che Shakespeare non si pronunci