

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

mai sulle ragioni dell'uno o dell'altro; non dica mai neppure una parola per accertare o almeno rendere attendibile la veridicità di questa o quella, tra le tante accuse contraddittorie che questi avidi principi si lanciano e rilanciano per espugnare il potere. Ecco, ad esempio, all'inizio del *Riccardo II*, l'accusa reciproca — che Mowbray e Bolingbroke si rimbalzano — di alto tradimento: ma nessuno saprà mai quale dei due sia nel vero. Il re ne trarrà partito per mandarli entrambi in esilio, e uno di essi — Mowbray — sparirà addirittura dalla scena, né sarà senza perché: ma questo « perché » nessuno degli spettatori lo conoscerà mai. Mowbray, è vero, è *uno-ex-multis* in questa vicenda di sanguinosi intrighi, ma non più di quanto lo siano Riccardo e Bolingbroke che resteranno, contrastanti protagonisti, sulla scena. Sul filo arroventato dell'azione, sono tutti protagonisti e comparse al tempo stesso, eroi e miserevoli, tutti Riccardo II o prossimi a diventarlo, e tutti degli inqualificati Riccardo: « Non signore di te... — dice il deposto re all'altezzoso Northumberland che lo ha chiamato con tale appellativo — ... né signore di alcun altro. Non ho nome, non ho titolo » (con la stessa sincerità, in una scena precedente, aveva detto: « Il nome del re non vale quanto ventimila nomi? »).

Non è il caso d'indugiare sulla trama del *Riccardo II*. Basterà ricordare come mandati in esilio Mowbray e Bolingbroke, Riccardo confischi i beni di quest'ultimo che, rompendo l'esilio, raduna truppe e muove contro il re. Incomincia qui il tragico declino di Riccardo II, che vede assottigliarsi le schiere dei suoi uomini e, costretto a deporre la corona, sarà rinchiuso nel castello di Pomfret e ivi assassinato da un troppo zelante sicario del nuovo re, il quale è Bolingbroke, che ha assunto il nome di Enrico IV.

Calata nel teatro, l'azione storica corre rapidissima, e la conduce il deciso Bolingbroke, mentre, distendendosi in sempre più larghi soliloqui, le fa da contrappunto la riflessione di Riccardo. Il teatro inverte gli ordinamenti della vita: ciò che è aperto è sopraffatto da ciò che è chiuso, il grido delle azioni è soverchiato dal silenzio delle reazioni, il succedersi incalzante dei fatti è incalzato a sua volta dall'abissale divagare della coscienza.

Tuttavia la divagante parola della coscienza ci avverte subito del contrario e ristabilisce gli ordinamenti della vita: « Ho fatto scempio del tempo e ora il tempo fa scempio di me » esclama Riccardo in preda alla disperazione. Come uomo pubblico, egli è stato un uomo vano, e ora — da privato — ne subisce il contrappasso. Non è che il piano della contemplazione pevalga — nella scelta assiologica dell'Autore — a quello dell'azione: lo supera bensì per ribadirne la necessità producente, la concretezza, al tempo stesso che la solitudine — quella vertiginosa solitudine che risonerà alla fine anche nella malinconia di Bolingbroke dinanzi al cadavere di Riccardo — reclama il suo diritto ad uscire dall'astrazione, per reintegrarsi nel tessuto accessibile dell'azione sociale.

Di qui l'importanza della parola, in questo più che negli altri drammi di Shakespeare. Parola che non « porta » l'azione attraverso l'intreccio dialogico, si separa bensì dal dialogo, si contrappone quasi all'azione, si fa « monologica », ma quanto più sembra procedere per suo conto, tanto più resta essenzialmente avvinta all'azione, avendo la funzione appunto di tenderla nel futuro, oltre i termini ad essa consentiti dalle definizioni del presente.

È in questo senso, che lo spettacolo delle Arti, nella regia di Scaparro, ci ha pienamente soddisfatti: ché, in una visione semplificata al massimo (pochissimi attori sulla scena, ed eliminate del tutto le folle) e in una audizione chiara e fruttuosa, esso ha reso a dovere l'unità sottile tra parola e azione che, nel *Riccardo II*, sembrano scambiarsi le parti, divenendo la parola dinamica e statica viceversa l'azione (stagnante in un saliscendi continuo). L'impianto scenografico (dovuto a Roberto Francia) ne era, del resto, la condizione: dei portali a sportello, sul fondo, apribili variamente (dall'alto in basso o dal basso in alto), consentivano alla scena nuda di dilatarsi in alture o scoscendimenti (secondo il senso di quelle aperture), quali il significato testé illustrato del dramma esigeva. E in tale spazio, aperto come una voragine dall'incalzare della vicenda, l'eloquenza incisiva dell'encomiabile Micòl nelle vesti di Riccardo, andava componendo le fila di un'azione ben più profonda di quella visibile: l'azione reale della storia.

NICOLA CIARLETTA