

così quelli che credono in lui come quelli che non ci credono affatto) non porta allo smascheramento di lui quanto allo smascheramento di Orgone. Si tratta di vedere, infatti, chi è più ipocrita dei due: lui che detiene il principio e l'iniziativa di una falsa condotta, o l'altro che l'asseconda con una falsa fede, che non è poi niente di più d'una colpevole pigrizia dovuta al fatto di volersi scaricare d'ogni responsabilità circa le massime della propria azione (tant'è che, prima di seguire le orme di Tartufo, egli segue quelle della madre, come un minore che non metterà mai giudizio). C'è invece qualche cosa di più nell'ipocrisia di Tartufo: c'è una intelligenza che astutamente lo consiglia di adeguarsi alla misura di Orgone. Tartufo si lascia creare: in ciò la sua intelligenza, perfezionandosi ad immagine e somiglianza di Orgone, del suo « pollo da spennare ». Un principio di mistificazione lambisce la sua ipocrisia che, tornando all'etimo originario, diventa un mestiere: il mestiere dell'attore. Ma resta il fatto che, nella dialettica del servo e del padrone — presente come non mai nel *Tartufo* — è il furbo dipendente che la dà a bere al padrone, riuscendo a dominarlo. Il padrone (leggi — in questa commedia — il « proprietario », l'« uomo privato », della fiorente società borghese), a furia di scaricarsi d'ogni iniziativa faticosa al fine di godersi tranquillamente i suoi beni, tira fuori dal suo florido seno il dittatore che lo castigherà.

Il *Tartufo* di Molière tocca insomma un fondo (naturalmente, sociale) ben più allarmante di quello che Missiroli ci prospetta, giustificandosi col dire che in Italia ne manca il corrispondente.

Una cosa però m'è parsa molto intelligente in questo spettacolo, ed è l'equivalenza dei personaggi di Madame Pernelle, di Tartufo e del Bargello, come a significare la tutelarità del potere, per cui il proprietario Orgone, quantunque pigro e non certo assennato, troverà sempre il suo tutore, quali infatti sono prima la mamma, poi Tartufo, infine il Bargello. Ma questa è un'arma a doppio taglio, specialmente per Tognazzi, che, interpretando le tre parti equivalenti, attira di tanto l'attenzione su di sé da detrarla alla perspicacia della equivalenza. Il che ci autorizza a intitolare

questa cronaca « Il *Tartufo* di Tognazzi », non senza incorrere nel rischio d'essere sospettati d'ironia.

A proposito dell' « *Antonio e Cleopatra* » di Cobelli

Mi è difficile ricordare ciò che ho visto dell' *Antonio e Cleopatra* andato in scena al Teatro Valle di Roma nella regia di Cobelli. Ricordo delle donne orribili strisciare per terra, degli uomini mascherati da donna ubriacarsi assieme ad altri mascherati da nazisti; ricordo una luce accecante e fredda, una meccanicità metallica nelle evoluzioni sceniche, una recitazione per lo più gridata e martellata. Non so per quale interno passaggio (dovrei concentrare fino allo spasimo la mia attenzione per uscire da questa nebbia), tale spettacolo mi si associa nella memoria a film come « Portiere di notte » o « Ludwig »: insomma, a certi spettacoli italiani che tentano di rifare l'espressionismo tedesco dei film UFA.

Non che mi sgomenti l'ipotesi di una trasvalutazione, poiché non c'è a mio parere interpretazione che non sia, anzi non debba essere, una trasvalutazione. Il difficile, per me, è ricordare ciò che ho veduto, o dare ordine a ciò che possa ricordarmi di ciò che ho visto. È proprio di questo fatto — d'uno spettacolo teatrale che non lascia traccia nella memoria, che non si lasci *rivedere* dopo che s'è visto —, è di questo fatto che vorrei dar conto nella presente cronaca, convinto come sono che, quantunque la parola evochi il vedere (il vedere — proprio — degli occhi, i quali hanno la capacità di cogliere un'azione nell'atto di compiersi), il teatro in realtà è una visione postuma: appunto, una *revisione*. Che è come dire: una INTERPRETAZIONE.

È anche vero tuttavia che posso non aver capito il segreto, diciamo pure il « codice » di questa lettura cobelliana della tragedia di Shakespeare. Ebbene, la mia cronaca consisterà nel dichiarare questa mia incomprensione, tentando di opporre, a quello di Cobelli (che non ho capito quale sia, ma che spero possa somigliare al mio) il codice della mia lettura dell' *Antonio e Cleopatra*.

Incominciamo subito con le date. *Antonio e Cleopatra* (1607) viene dopo *Romeo e Giulietta* (1595), dopo *Giulio Cesare* (1600), prima del *Coriolano* (1608). *Giulio Cesare* si avvicina, nella data, ad *Amleto* (1601); *Antonio e Cleopatra* segue a ruota *Macbeth* (1606). Antonio riecheggia, dunque, Macbeth, ossia l'uomo rovinato per opera di una donna, mentre Giulio Cesare presagisce Amleto, ossia l'uomo che tenta di scacciare la donna — o quantomeno di varcarne la rapitrice soglia (ricorda le scene con Ofelia e con la Madre) — per aprirsi alla vita pubblica (o politica). Interessante è vedere, in questa rete di attrazioni reciproche, che cosa significa, quale ruolo occupa, la donna. Può significare — a me sembra — il recesso della vita privata, ma anche — forse — il richiamo della legge del sangue, che essa si adopera a comporre mediante il matrimonio (ricorda Ofelia, non tanto per sé, forse, quanto nei progetti paterni; ma ricorda Lady Macbeth, che, non avendo figli, muta il matrimonio in connivenza; e ricorda infine la madre di Coriolano, che con l'intransigenza d'un assiomatico ruolo incombe sul destino del figlio).

Nondimeno è altrettanto vero che la donna si adopera — al contrario — a scomporre questa legge mediante l'AMORE, l'amore « transitivo », cioè *assoluto*, sciolto dal sia pur minimo sospetto di ricompensa (ricorda Cordelia di *Re Lear*, la quale ama così disinteressatamente da essere emarginata dal regno). Ora, un amore siffatto, cioè l'AMORE senza attributi, stenta a comporsi col MATRIMONIO (ricorda il caso di Giulietta). Come si fa a comporre la libertà dell'amore con la schiavitù della legge? l'amore illimitatamente attivo e, perciò, portatore di « società aperta », col matrimonio sanzionatore d'un amore contrattuale e sostenitore di « società chiuse »?

Un tentativo di comporre la segretezza dell'amore con l'ostentazione del matrimonio, sembra compierlo Lady Macbeth, che vuole conciliare privato e pubblico, quand'anche la già ricordata Giulietta ci abbia dimostrato che ciò è impossibile e che quella conciliazione si raggiunge solo col sacrificio dell'amore (con la morte). E qui, appunto, incomincia il discorso su Antonio e Cleopatra, i quali rappresentano la fase matura di Romeo e Giulietta e riprendono il tentativo di Macbeth e Lady Macbeth di comporre l'unità di pubblico e privato. Questa agognata unità dovrebbe raggiungersi proprio in virtù della loro età adulta, che, assai meglio della giovinezza, è in grado di capire come il reale incontro tra esseri umani è sempre — d'accordo — un incontro a due, ma nondimeno questo incontro, per essere davvero un incontro, non può essere uno statico rapporto di contropartite, è bensì una dinamica comunione di atti, le cui individuali cariche sono reversibili.

Ma riescono poi a tanto Antonio e Cleopatra? Sembrerebbe di no: una identica conclusione (la morte) li accomuna infine a Romeo e Giulietta.

Il legame di Antonio e Cleopatra potrebbe considerarsi risalente a quello di Giasone e Medea, ma si rifletta che, mentre Giasone lascia Medea, Antonio non lascia Cleopatra. I capostipiti di Antonio e Cleopatra mi sembrano senz'altro Romeo e Giulietta. Di lì i successori, quand'anche su strade diverse, non finiscono più, invadono tutto il teatro di Shakespeare. Eccone un altro, ad esempio, tra gli antenati di Antonio: Riccardo II (data del lavoro omonimo: 1596, un anno dopo *Romeo e Giulietta*). Nell'altalena tra vita pubblica e vita privata, storia della società ed esistenza dell'individuo, anche Riccardo precorre Antonio.

NICOLA CIARLETTA