

*resurrezione*, che è un morire alla morte e, quindi, un secondo nascere: cosa che non riesce a capire Nicodemo, la cui parte viene interpretata dallo stesso attore che prima interpretava la parte del cieco che riacquista la vista, come a significare che il miracolo è in noi, nella nostra ostinazione a volere che una cosa sia: infatti, Nicodemo è colui che *vuole* capire.

Procedendo, dunque, di miracolo in miracolo e, via via, dall'iniziale anonimo dei vari interlocutori di Gesù ad una loro riconoscibilità (Nicodemo, Caifa, Giuda, Maddalena...), e dopo scene salienti, come quella « davanti a Gerusalemme » trasmutantesi di colpo nell'episodio dei mercanti, ecco dalla teca delle leggi, come da una *boîte-à-surprise*, saltar fuori Pilato (attore Ivan Cecchini), enorme, quanto è piccola la teca che lo racchiudeva, quasi a dire che l'autorità, ossia chi gestisce l'uso delle leggi, rappresenta col suo peso l'imponderabile realtà di queste; e avvolto in un gran manto, che esorbita dalla teca e viene invadendo l'intera scena (simbolo indubbio della vanità del potere).

Pilato conclude l'evangelica vicenda. Dopo il processo a Gesù, gli attori si muovono in una lenta Via Crucis, finché non scoppia una musica trionfale (l'adattamento musicale è di Liberovici) su cui s'accende d'improvviso una luce accecante. La scena s'è riempita di lampade votive, e la teca delle leggi è rimasta spalancata sull'effigie di una croce d'oro: simbolo lampante della LIBERTÀ GIUSTA di Gesù.

### **L'Edipo di Puecher al Teatro Valle di Roma**

Più che un Edipo dai piedi gonfi per aver camminato tanto sulla terra, l'Edipo di Puecher (rappresentato recentemente al Valle di Roma) è un San Cristoforo che cammina sull'acqua. La scena, che appare vuota all'aprirsi del sipario, viene a poco a poco riempiendosi di veli o, per dir meglio, di lenzuoli, che gli attori raccattano da terra e pigliandoli per i lembi se li traggono addosso e li tendono come estensori, poi li richiudono, vi si avvolgono e se ne spogliano: insomma li manovrano come cose proprie, subordinando la sceno-

grafia alla coreografia e foggiando il disegno dell'ambiente coi piegamenti e i ritmi del loro moto.

Codesti lenzuoli ci richiamano al letto materno al tempo stesso che al mare: ma non è poi la stessa cosa? *Mare, matrice, madre* hanno la medesima radice. È infatti da leggere, in quell'avvolgersi nei lenzuoli, come un rientrare nell'alveo materno, un esser contenuti quand'anche si opini di contenere, un essere determinati invece di determinare, esser agiti invece di agire. E per Edipo, che ha sciolto gli enigmi della Sfinge, che è come dire della Legge-di-natura, è singolarmente calzante questa immagine dell'essere *avolto* in contrasto con l'aver *svolto* l'enigma dell'universo.

Ma questo mare è anche il caso. Edipo, che fa di tutto per essere libero e vincere il caso (fugge dalla reggia del creduto genitore per affrancarsi dalla profezia che gli predice di uccidere il padre) è invece tallonato dal caso, travolto da questo come dalle onde dell'oceano.

Madre e Caso, dunque, formano la matrice segreta — il mare — di questo *Edipo* di Puecher. E verrebbe voglia di dire: « Naufragar m'è dolce in questo mare », ma non per giocare con le parole. C'è — infatti — proprio una voluttà di naufragare, in questo spettacolo: è nell'humus della interpretazione che Puecher ci ha dato dell'*Edipo*, questo desiderio di dissolvimento. Dico « desiderio » — nel regista e, quindi, nel protagonista —, che viene ovviamente a defraudare la necessità oggettiva del dissolvimento (chiave della tragedia), menandolo ad essere una mèta ambita e perseguita anziché un traguardo temuto e presagito.

Prova ne sia che Giocasta vi perde tutto il suo fascino proibito. In questo ondeggiare di lenzuoli, la Madre-Moglie (che era Paola Mannoni) diventa una sorta di Butterfly sinuosa e languida, mentre Edipo (Giancarlo Sbragia) s'affanna inutilmente a scandire il suo funesto presagio, slittando in una sorta di orgasmo wagneriano o, fuor di metafora, surrogando il crescente presagio d'un riconoscimento che lo porterà a strapparsi gli occhi (i quali avranno avuto la ventura di vedere) con un progrediente indugio tristianiano sul tremore di una « Notte eterna ».

In certi punti della tragedia interviene la musica,

che è di Guido Turchi, e punta su alcune parole, come FATO, SACRA PUREZZA, LEGGI SUPREME, ecc., la cui esaltazione avrebbe lo scopo — almeno io credo — di fissare quella fermezza della NECESSITÀ (che è poi la fermezza dell'irreversibile), che la rappresentazione — come ho detto — avrebbe frustrato barattandola con un « cupio dissolvi » di decadentistico conio.

Ebbene, questo stacco delle parole dal contesto, che la musica osserva incidendo sul vocabolo isolato al fine di emblemizzarlo, anche la recitazione degli attori viene osservandolo, e con una pervicacia che m'induce a parlarne. Da un po' di tempo in qua è di moda, sulle nostre scene, recitare sillabando le parole, e con una forza tale che le sillabe sembrano a volte colpi di bastone. Perché, ci chiediamo, che ragione c'è di recitare così, fino a perdere il filo del discorso e, con esso, il significato di ciò che si ode? Dirò infine che, nel caso dell'*Edipo*, niente è più disdicevole d'un simile uso, poiché raramente in teatro (salvo, forse, solo nel *Re Lear*) si dà tanto credito al potere di persuasione della parola: persuasione che, ovviamente, non risiede in questo o quel termine ma nell'intero contesto del discorso.

Se consideriamo, infatti, quest'opera, notiamo come il sorprendente finale, che porta al riconoscimento della colpa di Edipo, è presagito sin dal prologo, da quando Edipo raduna il popolo tebano e dà ordine che ad ogni costo si ritrovi l'uccisore di Laio; e tal presagio — si noti — incomincia a maturare già in lui che, dopo essersi chiesto — del tutto ignaro e smarrito — « dove trovare i segni / perduti d'una colpa già remota », risponde — divenuto improvvisamente fiducioso — a Creonte che gli parla di qualche indizio: « Quale? Una sola cosa può rivelarne molte, / appena si comincia a sperare ». Edipo, dunque, *incomincia a sperare*, tanto egli è convinto di mandare ad effetto il suo programma, ed è perciò tutto teso a carpire il significato che gli sta a cuore, dai discorsi che sente; e di qui, da questa tensione continua e assillante, viene maturando il presagio d'essere stato lui l'uccisore di Laio, cioè del padre.

Ora, se a via di « scalpellare » le parole, non si riesce a raccoglierne il senso, come tener dietro a

questo allarmante presagio che matura e sale per l'intero corso della tragedia? Assorbito dal suono martellante di sillabe ormai orfane di significato, ecco dunque — come dicevo — il tragico presagio d'una necessità fatale (la NECESSITÀ del CASO) mutarsi ipso facto in desiderio estenuato di dissolvimento.

### *Tutto per bene all'Eliseo di Roma*

Volendo avventurarmi nella difficile differenza — specie oggi che i due termini tendono a confondersi — tra commedia e tragedia, potrei dire che la commedia concerne lo spettatore e la tragedia l'attore, l'una colui che vede e giudica, l'altra colui che agisce ed è giudicato. La commedia vede in termini di storia, la tragedia nei termini dell'essere; l'una considera gli uomini nel *tutto* sociale, l'altra li considera nella loro singolarità, ascosa e spesso insondabile. « Parere ed essere » (come ebbe a dire Tilgher dei drammi di Pirandello)? Ossia: la commedia guarda l'uomo con gli occhi degli uomini, la tragedia — mi sia consentito dirlo — con gli occhi di Dio, che vede dappertutto e perciò anche nel segreto degli individui?

Proprio questa differenza di fondo, ci sembra di cogliere in *Tutto per bene*, andato in scena all'Eliseo di Roma nella regia di De Lullo e nella interpretazione di Romolo Valli. Si sa che naturalistico-borghese è l'impianto del dramma, il quale è incentrato sul matrimonio, sul tradimento coniugale, sull'opinione pubblica e via dicendo (un vedovo, che si reca ogni giorno al sepolcro della venerata consorte, apprende venti anni dopo la morte della moglie, e per bocca della presunta figlia, che questa non è sua figlia e che quella lo ha sempre tradito col suo superiore). Ebbene, se si pensi che tale dramma si propone di lasciare le cose al punto di partenza (tutto per bene, come se niente fosse), allora anche l'impianto apparirà meno naturalistico, manifestando a tutto rilievo la sua strumentalità. Le cose, infatti, rimangono al punto di partenza per gli altri, per la società; ma nella solitudine del protagonista, ed anche di coloro che al protagonista sono strettamente vicini, esse cambiano abissalmente. In realtà il dramma esplode in un lampo,