

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,

sull'emergere di una nozione: allorché Martino Lori viene a sapere di non essere padre di Palma. Il contrario di ciò che accade a Edipo, il quale non sa di essere figlio: qui Lori non sa di non essere padre. Per l'uno, la tragedia si compie nel sapere; per l'altro nel venire a sapere di non sapere.

Se il dramma, dunque, consiste in una nozione (riconoscimento che genera peripezia, come — nell'insegnamento di Aristotele — accade nella tragedia antica), vuol dire che la trama, l'ambientazione, tutto ciò insomma che costituisce l'ordito del dramma, è in realtà pura meccanica, mera strumentalità, che un attento regista appronterà senza colori e senza connotazioni troppo precise, in modo piuttosto macchinistico, da far sentire proprio il grattamento degli ingranaggi: perché tutto deve servire a dar peso all'apprendimento, da parte di Lori, della notizia di non essere egli il padre di Palma. Ebbene, nello spettacolo dell'Eliseo le connotazioni sono invece tante e così oziosamente prese in burla, che il povero Valli deve fare sforzi inauditi per mostrarsi ferito dalla rivelazione dell'avvilente notizia. Per fortuna gli atti di *Tutto per bene* sono tre ed è, quindi, possibile all'attore di rifarsi in un terzo atto che fila a meraviglia.

Dirò infatti che il primo atto è strumento al second'atto (stridulo e ingrato, come tutti gli strumenti di cui s'avverta scopertamente la natura funzionale); e il second'atto è strumento al terzo. È un susseguirsi di mezzi e fini: il primo mezzo porta al fine del riconoscimento; il secondo (il riconoscimento) alla peripezia, la quale per profonda che sia nell'animo solitario del protagonista, consisterà nel lasciare *volontariamente* le cose allo statu quo.

In ultima analisi, Lori è colpevole di credere ai suoi simili: ha creduto alla moglie, ha creduto di avere avuto una figlia da costei, ha creduto nella protezione di Manfroni... Del resto, quando in uno stato di furioso risentimento, avendo appreso d'essere stato tradito, minaccia a costui di rivelare un antico misfatto, di cui detiene tuttora le prove, si avvede subito che non ce la farà ad annientarlo, perché la gente crederà a quello (che ha un prestigio indubbiamente maggiore del suo) ma a lui, nessuno darà credito. Ecco il punto della socialità e della commedia, che di tale punto ha fatto il

suo canone centrale. Nello statu quo della società in cui Lori vive, Manfroni è il padrone e lui il servo. Anche se indirettamente, sulla scena di *Tutto per bene* ritorna la secolare dialettica del servo e del padrone. Ed è nel quadro di questa dialettica che Pirandello ha situato i suoi personaggi: di qua i forti, i padroni, con le loro buone ma crudelissime maniere: il marchese che sposa Palma, il conte suo amico, e Manfroni « il gran signore — come lo descrive la didascalia — padrone degli altri, ma soprattutto di sé ». Di qua, dunque, i forti, con la loro riservatezza e col loro dominio su se stessi, i forti che non si tradiscono mai, che stanno sempre sul chi vive, attentissimi ad ogni parola che dicono o gesto che fanno. E di là, solo, Martino Lori, il debole, l'inerte, costretto a credere e perciò a tradirsi, perché guai se non credesse, se non prestasse la sua fiducia in coloro che lo circondano: non potrebbe più vivere, non ce la farebbe a resistere. La fede è in lui una necessità, poiché la comunione — la società — è per lui l'unico traguardo. Gli altri, i forti, potranno pure isolarsi: lui non lo può.

Eppure lui soltanto, è il solo. Solo con la sua fede negli altri, esposto alle delusioni e al crollo.

Ed è in questa solitudine (ecco la tragedia) che egli dovrà ora rivivere il dramma puramente astratto della sua esistenza. Riviverlo a rovescio in un solo istante, nel punto in cui viene ad apprendere che non è il padre di Palma e d'un balzo tutto il passato gli si muta nel contrario di quello che gli è apparso finora.

Vorrebbe vendicarsi, è vero. E infatti, in certo modo, si vendica, perché getta in faccia a Manfroni il progetto della sua vendetta. Ma poi s'arresta: « È piccolo, è meschino e brutto quello che ho fatto... Ne provo onta io stesso, ora... » esclama; e lascia andare: « Tutto per bene »: le cose resteranno lì, come stavano. Il tragico personaggio continuerà a recitare la sua ridicola parte.

AGNUS VOLONTARIO, dunque, dinanzi agli altri che continuano ad esaltare la famiglia del sangue e condannano con l'irrisione i mariti traditi e i padri mancati? Agnus volontario — certo — in quanto ha creduto realmente nell'amore degli altri, ha realmente amato e corrisposto con gratitu-

dine le persone che crede lo abbiano amato, ed è ora deriso. Ma ancora tale dopo, nel lasciar cadere una vendetta che in fin dei conti sarebbe risultata vana perché — s'è già detto — nessuno gli avrebbe creduto? O semplicemente TRAGOS, capro espiatorio, in una situazione prestabilita e immutabile? Tuttavia, nell'ambito ristretto dei familiari qualcosa è radicalmente cambiato. Ecco Pal-

ma, la quale lo ha sempre disprezzato considerandolo uno zimbello, dargli per la prima volta ascolto e volgere al tempo stesso il suo disprezzo verso il vero padre, che gli appare d'improvviso piccolo e falso. Trionfo della famiglia umana, immensa, universale, sulla imprigionata famiglia del sangue?

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Lacomb Lucien

Preceduto da una fama più che onorevole, arriva finalmente in provincia il primo buon film dell'annata '74-'75: titolo, *Lacomb Lucien*, cognome nome, come all'anagrafe. Esso è già un programma, oggi come oggi solo i semplici gli analfabeti e i militari di leva riferiscono così il loro nome. Uno di loro, appunto il protagonista dell'ultimo Louis Malle, non conosce altro modo di qualificarsi. Quante volte non li avrà ripetuti a questo modo i suoi dati anagrafici: un modo che sa già di costrizione, di impersonalità umiliante e che lo seguirà fino alla morte: morte per fucilazione.

Lucien è un ragazotto di paese senza occupazione fissa, cui è toccato vivere in tempi calamitosi, quelli dell'occupazione nazista in terra di Francia. Poiché è giovane e pieno di salute gli piacerebbe far qualcosa di straordinario, per esempio andare fra i partigiani di cui tanto si parla o, comunque, essere investito di una qualche mansione, magari fra gli stessi nazisti che comandano. Difatti gli capita di farsi incastrare fra i collaborazionisti senza neppur capire di che si tratta, ma eccitato e, in fondo, soddisfatto. Lo portano nei caffè, lo fanno bere e dire spropositi, gli insegnano a far paura alla gente e qualche volta ci scappa il morto, ammazzato. Intanto lo rivestono da capo a piedi, lui sempre coperto di stracci, gli fanno un bel vestitino sportivo coi calzoni alla zuava e, vedi un po', il sarto che glielo confeziona è un vecchio

simpatico, triste ebreo che nativo di Parigi, si nasconde come può insieme alla figlia e alla vecchissima madre.

L'impaccio con cui Lacomb indossa il vestito nuovo cede all'attrazione che esercita su di lui la figlia del sarto, una modesta bellezza bionda, un po' slavata, che ha paura di tutto ma anche una gran voglia di vivere. Il semplicione Lucien senza rendersi conto di quel che fa se ne innamora brutalmente e s'installa in casa del sarto, preoccupatissimo. Fedele alla sua natura grezza e un po' crudele, il giovane, per di più corrotto dalle frequentazioni naziste, inizia la sua corte mezzo sbronzo, munito di una cassetta di bottiglie di champagne che offre alla fanciulla renitente e sprezzante e a suo padre. Ne segue una scena che potrebbe finire malissimo senonché l'invito a una festa di ballo vince le renitenze della ragazza, senza che il sarto e la nonna — tristemente trafficante nella sua cucina — possano impedirlo. Infine Lucien ottiene, senza troppe difficoltà, quel che voleva, cioè andare a letto con lei, una disgrazia di più per il povero ebreo che nasconde il suo dolore con estrema dignità.

A questo punto, a poco a poco, Lacomb si rende conto di cosa sia la situazione della famiglia che la sua goffaggine ha esposto ai peggiori pericoli. Ormai la piccola ebrea non ha più volontà e forse sogna che il suo amante abbia il potere di salvare lei il padre e la nonna che ruminano bibliche maledi-