

parlare sempre di teatro nuovo, anche se ci s'intrattenga a parlare dell'*Orestiade*. La duplicazione investe una dualità che è fondamentale nel teatro (ma se andiamo alla radice, in ogni manifestazione d'arte e di cultura): la dualità *attore-spettatore*. Il rapporto fra testo drammatico e pubblico, da cui ho preso le mosse, e che mi ha portato a concludere che il pubblico sia una componente di quel testo, è lo stesso rapporto che corre tra autore e interprete. Se diciamo, insomma, che il pubblico è una componente del testo drammatico, qual è l'altra componente? Chi è, in altri termini, dinanzi al pubblico, l'autore del testo drammatico? È chi lo scrive o è chi lo interpreta? L'autore o l'attore? Se pensate agli *autos sacramentali*, la cui parola significa «atti» potreste addirittura ritenere che autore e attore siano la stessa cosa. Essi tendono infatti a identificarsi, ma restano tuttavia distinti. In realtà, anche se un testo scritto non esista, anche se quello che vien facendo davanti ai vostri occhi, l'attore se lo inventa, ebbene anche in questo caso un testo c'è, riemerge ineluttabilmente come un «dato» in qualcosa che apparendo *si dà*, in ciò — insomma — che l'attore, agendo, comunica, e che gli altri — spettatori — possono recepire nel proprio ordine prospettico e capirlo magari più a fondo e meglio di quanto non l'abbia capito lui stesso nel trasmetterlo.

Autore, attore, pubblico, sono in realtà tre interpreti di un medesimo *dato* attorno a cui tutt'e tre concordemente s'adunano (in tale concordia il vero spirito della commedia), per poi magari polemizzare tra loro con le armi delle loro diverse interpretazioni. Questo è, infine, il teatro: questa comunione di ottiche diverse. Ed è proprio per questo che esso è sempre nuovo.

Ma se tutto ciò nel teatro risulta con maggior chiarezza, a causa della già detta duplicazione delle dialettiche (autore-pubblico, autore-interprete), esso è vero per qualunque opera d'arte. Chi ne è l'autore? Chi la «crea», o chi la «interpreta»? Entrambi: perché il supposto creatore non crea nulla in realtà, ma «interpreta» — in una forma coerente — qualcosa che anche l'altro — il recettore (o spettatore) — sarà interessato a inter-

pretare. Ma purché — s'intende — riesca a interpretarlo con analogha coerenza, si da poter prospettare ad altri la sua interpretazione, come un «dato» a sua volta «interpretabile».

Omaggio a Eduardo De Filippo

Dedichiamo questa rassegna al teatro di Eduardo, che con incredibile successo si viene rappresentando all'Eliseo di Roma. È ora la volta di *Natale in casa Cupiello*, una delle commedie più antiche (di quasi cinquant'anni fa) che non solo è di sera in sera sempre più applaudita, ma che sempre più si rivela attuale grazie alla sua costitutiva teatralità.

In *Natale in casa Cupiello* due o tre cose sono fondamentali: la *fiesta*, il *gioco*, la *ripetizione*. Si avvicina Natale — come è noto — e padre e figlio (d'una modesta famiglia napoletana) trascurano necessità e doveri per preparare il prepizio. Ecco due delle cose importanti: la *fiesta* che s'avvicina, e il *giuoco* di quei preparativi, che i due uomini considerano più serio e necessario delle necessità giornalieri da affrontare o dei doveri da compiere.

Al tempo stesso sappiamo che, mentre i due uomini (che dovrebbero portare avanti il governo della casa) giuocano, la madre e la figlia sono in trepidazione: quest'ultima, che vuole piantare il marito e andarsene con un altro, e la madre che s'affanna inutilmente a scongiurare tale evento. È dunque la realtà, con le sue punte inesorabili, che insidia il giuoco.

Già in questa impostazione ritroviamo, con una semplicità sbalorditiva, la ragione del teatro, la realtà del quale non è una realtà diversa da quella quotidiana, ma ne è la critica interna. Se vogliamo, la *fiesta* accomuna: l'allegria che essa comporta, ribadita ansiosamente dall'attesa, è un segno della comunione: si è allegri insieme, non da soli; l'allegria, la baldoria, il *comos* (dove la parola «commedia») è l'indice di una *comunità*. D'altra parte, una realtà come quella che ci viene rappresentata da Eduardo, dovrebbe essere — ma non è — l'espressione massima della comunione e dell'intesa (vita coniugale, famiglia, e via dicendo). Perciò il parallelismo tra la *fiesta* (col

giuoco che la prepara) e la realtà (con la necessità che l'attanaglia) mostra, quanto più i due termini minacciano di non incontrarsi mai, lo sdoppiamento di una medesima realtà che critica se stessa. *Le théâtre et son double*: questo famoso titolo di Artaud riconferma qui la sua esattezza: l'umana istanza della comunione è contraddetta proprio da quella realtà che ha deciso legalmente di corrispondere.

Quando vidi *Natale in casa Cupiello* la prima volta (prima della guerra), la commedia terminava con l'atteso e mai compiuto pranzo di Natale, allorché il marito esce come un indemoniato, inseguito dalla moglie, per uccidere l'amante di costei, e intorno alla madre svenuta muovono ignari, mascherati da Re Magi, il padre, lo zio e il fratello dell'infedele. Quando rividi la commedia (dopo la guerra), era com'è ora, cresciuta di un atto, che termina con la immobilità di Lucariello (l'ignaro e fanciullesco padre) il quale, venuto a conoscenza dei fatti, sarebbe rimasto colpito da una sincope. Il nuovo atto nulla conclude tuttavia ma resta sospeso alla sublime follia di questo personaggio che, malgrado l'esperienza, continua beatamente ad ignorare, e nella scena finale — ricalcante tutto sommato, la scena finale del secondo atto —, mentre gli altri escono senza fiato dalla stanza che è già preda d'un putiferio imminente, séguita a navigare nel vuoto.

L'aggiunta del terzo atto, è, in realtà, una ripetizione. Ora, la *ripetizione*, è un espediente tipicamente teatrale, che serve a dimostrare come ciò che si ripete sembra uguale ma è diverso. L'ignarità di Lucariello — nei primi due atti — è quella di un sognatore che prescinde dalla realtà evadendone per suo diletto o per sua difesa, ma che

lascia tuttavia impregiudicata la realtà, che egli continua a non affrontare, ad aggirare anzi con furbesca levità. L'ignarità di Lucariello, nell'ultimo atto, è invece il segno di un'ostinazione che nel dar rilievo ad un carattere testardamente incurante di andare controcorrente, denuncia e condanna la realtà che ne circonda.

C'è da notare inoltre che autore della commedia è lo stesso attore che la interpreta. Ebbene, nei primi due atti, questa unità così sintomatica tra due gradi d'interpretazione (quella dell'autore e quella dell'attore) c'induce ad accarezzare l'illusione dell'unità indistinta tra attore e personaggio, per cui più che legittima apparirebbe una spiegazione come quella testé data, di un'evasione di Lucariello che lasci impregiudicata la realtà. Nell'ultimo atto, invece, avvalorata dalla ripetizione, l'unità attore-personaggio sembra scindersi, per cui ci vien facile asserire che l'attore si è qui addossata volontariamente la parte del personaggio, denunciando, nella allucinante sua follia, la perdita di quel «senso» che la realtà descritta (la famiglia) ci porterebbe a sperare come suo proprio.

Ora, per concludere, il teatro di Eduardo è certamente un teatro d'ambiente (essenzialmente napoletano) e, quindi, inevitabilmente descrittivo, ma è tanto «teatrale», ossia aderente alla sua ragion d'essere, che si offre alle più varie trasvalutazioni interpretative. Interpretato ieri come un ameno teatro di «genere», può ben apparire oggi come un allarmante teatro dell'assurdo. Ma purché resti nel suo carattere originario di teatro d'ambiente. Ché, anzi, quanto più irretito nel suo ceppo nativo, tanto più risulta polivalente nelle sue repliche.

NICOLA CIARLETTA