

voler toccare, un voler essere a contatto per unire le due lacerazioni, quella interna e quella del mondo; non succede più che le felici stagioni passino sull'Emilia, e sul mondo, e l'uomo ne gioisca; non sente più l'uomo, l'artista, la malinconia vitale e struggente delle lontananze, non è più inserito in un ciclo, in un grande passaggio; ma solo vive

l'angoscia del contatto, del provvisorio, del limitato. È su questa base che avviene in Mandelli quell'identità del vivente, per cui tra figura e paesaggio non c'è più distinzione. Il naturalismo di Mandelli è un naturalismo d'ansia, d'angoscia; come diceva Arcangeli non è « neo », ma « ultimo ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

“Il giardino dei ciliegi” all'Argentina di Roma

Il bianco è l'assenza di colore, ma è pure il concentrato di tutti i colori.

Come il nero, del resto, che può essere tutto e nulla, secondo la prospettiva da cui si guarda. Il nero ferisce il bianco, ma può anche esaltarlo. Il bianco dissipa, ma illumina al tempo stesso; scolorisce e ravviva: opprime e libera. Se ti circonda da tutte le parti, t'incarcerava nel vuoto. Se ne vedi un lembo che guizza nell'aria, è l'ala della colomba conciliatrice.

Il bianco è la speranza e il rimpianto. Giusto: può essere il segno d'una speranza capovolta. Come lo stupendo lenzuolo bianco che, levatosi dal sipario, resterà per tutto il tempo dello spettacolo a ridosso della scena, nel *Giardino dei ciliegi* diretto da Giorgio Strehler e rappresentato all'Argentina di Roma.

Su un tale lenzuolo, ventilato di continuo, scivolano di continuo, come travolte da una furia implacabile, le foglie secche di un autunno che inghiotte tutto ed apre la via all'inverno.

Già, il bianco è anche il colore della neve. Ma se si ricomincia la filastrocca, non si finisce più. Il bianco è il colore del candore: anzi, è il candore stesso. È il colore del latte, della biancheria intima, degli abiti che s'indossano nel giorno della prima comunione. Il bianco è il colore dei nenufari descritti da Mallarmé o delle nuvole descritte da Baudelaire, « *qui passent là-bas* ».

E Cechov è proprio l'autore del « passaggio », di ciò che passa irrimediabilmente e lascia una nostalgia profonda. Quand'anche passasse sopra colpe o abusi, non lascerebbe traccia di recriminazione, ma solo il segno d'un contrasto crudele tra la durezza della necessità e la docilità della comprensione. I personaggi di Cechov non si odiano; si rendono perfettamente accorti l'uno della situazione dell'altro. Ecco perché non succede (o sembra che non succeda) niente in questo teatro. Perché, appunto, ciò che accade, anche se accade per opera di qualcuno, non ha in costui la causa (egli ne è solo la condizione), ma ha la sua matrice nella realtà: una realtà oggettiva e comune a tutti, e di cui ciascuno, più che artefice, sembra essere una innocente vittima.

Trofimov non è più candido di Lopachin, sul piano delle ragioni, benché si osservi che costui è un affarista coi piedi d'elefante, mentre lui (Trofimov), se trascura di prendersi la laurea e inserirsi nella società costituita, non lo fa per pigrizia, ma per attendere con ardore alla costruzione di una società futura e più giusta. Del resto, Lopachin non è certamente più candido di Liuba e del fratello di costei Leonid, quantunque si pensi che egli è un uomo che si libera dal suo stato di servitù, a confronto degli altri due che sono degli oziosi *réntiers* declinanti sulle piume della loro indolenza.

Mi sembra infine attendibile che i personaggi di Cechov siano vittime delle loro rispettive classi.

Questo mi pare ad ogni modo certo: che nel teatro di Cechov siano senza dubbio intuiti i limiti che separano le due classi in lotta; ma che covi al tempo stesso, nel fondo di ciascuna di esse, un interminabile desiderio di unità e di cessazione di lotta. In ognuno è fortissimo questo desiderio, quantunque resti celato e inespresso. Benché sotto un diverso segno temporale (per Lopachin, ad esempio, si faccia presto a tagliare gli alberi del giardino, così si potrà recuperare, in un aspetto nuovo, la perduta comunità; per altri, come il fratello di Liuba, che non si tagli neppure un ramo e si lasci tutto allo *statu quo*, così la comunità — seppure indegnamente alterata, come osserva il vecchio maggiordomo Firs — non sarà perduta), benché sotto un diverso segno temporale, insomma, il medesimo desiderio di stare insieme e amabilmente sopportarsi arde in tutti. Senza parlare poi degli amori, che attraggono l'uno all'altro segretamente, e che difficilmente, a cagione d'un eccessivo pudore (derivante infine dalla separazione di classe), essi riusciranno a confidarsi. Anzi, è proprio per questo, perché non riesce a dichiararsi a Varia, che Lopachin esplose in un furore di dominio, dopo che ha acquistato — lui, l'ex servo — il giardino dei Gaiev. Mentre in cuor suo non lo vorrebbe: lo si direbbe quasi contrariato ad ostentare questa rivincita sugli ex padroni, come se si sentisse intimamente colpevole di una meschinità così odiosa.

AmMESSO che si possa parlare di un centro, nei drammi di Cechov, dove tutto passa e dilegua, pure, nello spettacolo di Strehler, questa scena di Lopachin — divenuto padrone — m'è sembrata che rappresentasse la scena centrale. Ben conscio della tacita consapevolezza reciproca che separa e insieme unisce i personaggi di Cechov, e quindi non parteggiando per l'uno piuttosto che per l'altro ma mantenendosi anche troppo imparziale, Strehler ha colto in questa scena (l'unica — si badi — in cui accada effettivamente qualcosa: il passaggio-di-proprietà del giardino dei ciliegi) il punto centrale dell'intero dramma. E l'attore Franco Graziosi, nelle vesti di Lopachin, ha corrisposto egregiamente al suo compito, scattando all'improvviso nel suo furore e tendendolo oltre

misura, quasi volesse liberarsene col gettarlo fuori di sé come un « fatto compiuto » che in quel momento addolora anche lui.

Altre due scene vanno segnalate, che, una all'inizio l'altra alla fine, puntualizzano, con la scena centrale testé citata, l'organicità di questo spettacolo: quella dell'arrivo e quella della partenza. Nel bianco già descritto della scena, eccoli arrivare tutti vestiti di bianco, Liuba, Leonid e il loro séguito. Leonid solleva dall'armadio la coperta che lo ricopre e attacca il suo nostalgico sermone all'indirizzo del vecchio mobile che, malfermo nelle sue commessure, s'apre ad un tratto e rovescia tante di quelle anticaglie, tra borsette, cappellini, scatole, balocchi, da fare un rumore del diavolo. Quei retaggi di vita vissuta sembrano uscire dalla stessa segregazione in cui appaiono irretiti i due fratelli Leonid e Liuba (Gianni Santuccio e Valentina Cortese), colti in flagrante nella loro regressione infantile.

Rumore, quindi, di grida inconsulte e di sedie buttate a terra — nella scena del passaggio-di-proprietà —, dovuto all'esplosione involontaria di Lopachin; rumore, casuale, prodotto dall'aprirsi improvviso dell'armadio, nella scena dell'arrivo. Rumore, infine, dopo l'andirivieni frettoloso e pigro e come trasognato degli addii — nella scena finale della partenza — allorché il vecchio Firs (Renzo Ricci) che i partenti hanno dimenticato nella casa, s'addormenta stanco sul divano e le accette incominciano a battere senza tregua sui secolari ciliegi. Spietatamente la realtà oggettiva del presente, assecondata dalla furia del vento, sembra aver spazzato via, dall'immacolato candore della scena, i malinconici personaggi di Cechov.

A proposito di teatro classico e teatro nuovo

Un amico, che segue questa rubrica teatrale, mi ha scritto osservando che le mie rassegne « riguardano d'abitudine testi noti e notissimi, diciamo pure classici » (sic) e mi domanda: « Non esiste dunque, e non si produce mai, in Italia, o fuori d'Italia portandolo qui, un teatro nuovo? ».