

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? ».

Quando m'è giunta questa lettera, stavo giusto accingendomi a scrivere la presente rassegna, che avrei dedicata con ogni probabilità al *Lear* di Bond, rappresentato recentemente per la prima volta in Italia dal TSA (Teatro stabile dell'Aquila). Ma la lettera s'è intrufolata nelle mie scelte e mi ha indotto a cambiar tema. Questo consisterà, quindi, nel rispondere alla domanda: « Esiste un teatro nuovo? ».

Sicuro che esiste. Ed è costituito soprattutto da quei testi « noti o notissimi, diciamo pure *classici* », che si imputano alle mie rassegne.

Intanto fermo l'attenzione sulla parola « classici », che il mio amico usa per intendere « testi noti o notissimi », e molto a proposito, si badi. Per « classici » egli non intende i Greci e i Romani, bensì Shakespeare, Molière, Racine e, via via, Cechov, Pirandello, sino a Beckett e Pinter. Oggi, infatti, la parola viene usata per lo più in questo senso assai lato, nel quale tuttavia sembra ovvio che il discorso tenda a generalizzarsi in armonia con l'universalizzarsi della *interpretazione*, che in teatro assurge ad un'importanza tale da divenire una componente del testo drammatico. La parola « classico » appare, quindi, svuotata di ogni pregnanza specifica, venendo a significare né più né meno che « testo drammatico », il quale, quand'anche scritto ieri, appartiene pur sempre a un tempo trascorso e perciò diverso da quello in cui opera e si manifesta l'interprete.

Si è divenuti oggi fin troppo consapevoli che la realtà di un testo drammatico risiede non già nelle pagine di un certo scritto cui si sia data apriori la definizione di opera teatrale, ma nel modo con cui quelle pagine risuonano nell'uditorio. Le cose enunciate nello scritto hanno il loro valore nell'*immediatezza* con cui vengono recepite. Un testo teatrale è un testo da *rappresentare*, da « rendere presente ». La dialetticità tra autore e recettore di un'opera spicca qui in modo singolare. Con ogni evidenza, il pubblico appare come una componente del teatro drammatico, la realtà del quale è, dunque, il punto d'incontro o di scontro tra ciò che succede sulla scena e quanto se ne raccoglie in platea. Un testo teatrale è perciò sempre nuovo e al tempo stesso sempre an-

tico, sempre recentissimo quand'anche possa essere « noto o notissimo », come l'*Amleto*.

Giusto: l'*Amleto*. Ecco, ad esempio, in meno di un anno abbiamo recensito tre « Amleti »: uno di Scaparro, uno di Testori e uno di Carmelo Bene. Di questi « Amleti », Scaparro è regista, Testori è autore, e Carmelo Bene autore e regista insieme. In sostanza, si tratta sempre dello stesso *Amleto*: quello di Shakespeare, che, secondo il dire comune, Testori e Carmelo Bene avrebbero reinventato di sana pianta, mentre Scaparro lo avrebbe semplicemente interpretato. Ma se fosse davvero così semplice, Testori e Carmelo Bene avrebbero potuto dare un altro titolo ai loro testi. Persa tuttavia, in tal caso, ogni traccia di *riconoscimento* (sottolineo la parola, che è spiccatamente pertinente al teatro), le rispettive opere di Testori e di Carmelo Bene avrebbero perso ogni significato. Esse invece hanno un ben distinto sapore proprio perché si riferiscono ad uno stesso *dato* o *mito*: quell'*Amleto*, appunto, di cui da secoli si dice che abbia inaugurato i tempi moderni (o concluso gli antichi, chissà). In breve, Scaparro, Testori e Carmelo Bene hanno tutt'e tre alla stessa stregua interpretato l'*Amleto*: il primo recitandolo com'è scritto, il secondo riscrivendolo, il terzo riscrivendolo e recitandolo come l'ha riscritto. Ma nel solo recitarlo (alludo a Scaparro), potreste dire che quel testo fosse realmente quello scritto da Shakespeare? Il solo leggerlo, e quindi capirlo secondo il proprio intendimento, non è stato forse simile a un riscriverlo? Piuttosto, direi di Carmelo Bene, che, recitandolo come l'ha riscritto, sia tornato a scriverlo in realtà due volte. Lo ha, cioè, *interpretato* due volte: una prima, quando lo ha scritto o comunque concepito, e la seconda, quando l'ha recitato. E direi infine che in ogni caso, cioè in ordine a tutt'e tre i testi, il tornare a recitarli ogni sera, è significato reinterpretarli dappaco ogni volta.

Abbiamo cominciato col discorrere della confluenza tra testo drammatico e pubblico, e ci siamo trovati a parlare di una consimile confluenza tra autore e interprete. In realtà è proprio questa duplicazione di dialettiche che distingue il teatro. Ed è questa un'altra ragione per cui s'abbia a

parlare sempre di teatro nuovo, anche se ci s'intrattenga a parlare dell'*Orestia*. 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