

nese, un po' sprovveduto, un po' diffidente, un po' goffo nei suoi abiti ricercati (l'abito d'eccezione, che s'indossa per recarsi in una città nuova), arriva a Venezia. Ignoriamo i suoi progetti e le sue illusioni: è certo che — come arriva — viene adocchiato da due signore veneziane che — prese da irresistibile desiderio per la sua giovinezza robusta, e garantite nel loro decoro dal fatto che egli è forestiero e quindi se ne andrà senza lasciare traccia — lo ghermiscono senza indugio nelle loro rispettive alcove e se lo gustano come un frutto, con tutta la buccia, senza il minimo infingimento o la più impercettibile smorfia di pudore: « Et non ve immaginate altrimenti donne — conclude il Prologo — se non quando le vederete vestite, che poi spogliate siano non amande, ma amanti insieme cun voi » (che in parole spicce vuol dire: una volta spogliate, le donne non amano essere amate ma amare, nelle stesse maniere che usate voi uomini).

Tuttavia le due veneziane, tra di loro diversissime di carattere e di maniere, sono anche prospettate in modo diverso. La prima, più adulta, e vedova, è presentata frontalmente, in un séguito di scene d'accesso erotismo. Ma alla fine, è proprio in lei — che serba per decoro il suo incognito innanzi all'amante — il segno di una trepida malinconia, che la mostra quasi consapevole della vanità in cui il suo irrompente desiderio di donna non più giovane finirà fatalmente per incenerirsi. In fondo, per questa donna, il giovane forestiero è il duplice termine di impossibili evasioni: il termine di una giovinezza agognata che si allontana, e il termine di un orizzonte aperto oltre le abitudini che sparisce. Cobelli ha dissimulato questa malinconia con un gesto di sprezzante fierezza, allorché la donna nel regalare una gemma al suo amante, nell'atto del commiato, gliel'offre più per pagarlo che a ricordo di sé; e Valentina Fortunato, che interpretava la vedova, lo ha corrisposto in modo egregio, apparendo in tale ruolo come non l'avevamo mai vista, esuberante, inquieta, vogliosa e altera al tempo stesso.

L'altra donna invece (Pamela Villoresi), più giovane, più dura, e più furba, è colta solo nel preambolo, allorché, ricevuto in casa l'amante, ordina alla domestica di chiudere bene la porta e d'inventare una buona scusa per il marito, qualora

questi la cercasse. La donna è sposata da poco: dunque, la crudezza erotica è data qui dalla situazione. L'intento stesso della giovane sposa di tradire il marito a pochi giorni dalle nozze, pone costei — e in modo anche più acre — sul medesimo piano d'impudicizia dell'altra. Ma per lei l'orizzonte del futuro appare — almeno per adesso — più aperto: il che vale ad accentuare l'amarezza latente nelle scene precedenti (come è vero, d'altra parte, che la precedente amarezza lasci ombre di segni premonitori sullo svolgimento di questa scena).

E il giovane milanese? Qualcosa bisognerà dire pure di lui, che passa come una palla da un'alcova all'altra, e sembra contentissimo, e lo vedi inorgogliersi al tempo stesso che va gridando al miracolo per la gentilezza squisita delle veneziane. Ma durerà molto questa gioia? Che ne sarà delle sue illusioni legittime di uomo, quando s'accorgerà d'essere stato non più che uno strumento (e un comodissimo strumento, s'aggiunga, perché — come si è detto — egli è un forestiero che non lascia tracce)?

Congegnata sull'incognito reciproco dei personaggi, la *Venexiana* guadagna la sua teatralità dai modi di una satira avvolgente ed eccentrica che ce la fa apparire come un circolo di beffardi sollazzi, che il giovane e le signore si rimbalzano avidamente l'un l'altro, avendo in ultima analisi gli occhi bendati. A me pare, insomma, che ci sia qualcosa dietro alla figura di ciascuno, come un alone d'ombra: forse la sua sorte in agguato. E Cobelli, con la ruffianeria di quella gondola notturna ricorrente nelle continue pause, ha ribadito in me questa impressione.

Il « Misanthropo » apre l'anno comico a Roma

La prima cosa che si nota nel *Misanthropo* diretto e recitato da Franco Parenti, col quale si è aperto l'anno comico romano al Valle, è l'aspetto limpido, dirò proprio « rilucente » (aggettivo usato da Parenti stesso nella presentazione fattane sul programma). La scena non è alla fine che un fondale: una parete chiarissima con tre porte neoclassiche disegnate con estremo nitore. E i costumi, dal taglio perfetto (finalmente si rivede un bel frak

sulla scena!), vanno dal bianco al nero, secondo una gradazione che calza ciascuno dei suoi toni sui singoli personaggi. Il bianco e il nero — va da sé — calzano i due estremi: Filinto e Alceste. Quest'ultimo veste in frak (il frak già lodato): è, dunque, il personaggio *nero*, quale lo vede la gente; ma porta le calze bianche, proprio per apparire come il negativo di Filinto, che veste invece di bianco e porta le calze nere.

La seconda cosa (ma è poi la prima, in ordine alla resa dello spettacolo) è il primato assoluto della parola che, agevolata dalla verseggiatura della traduzione, si snoda dal principio alla fine quasi senza soluzione di continuità, rappresentando a dovere la linearità della commedia, le cui scene ed atti si chiudono talora con i puntini di sospensione, per trascorrere lievemente nelle scene degli atti successivi, sì da sembrare una matassa che cresca a mano a mano allungando e tendendo i suoi fili.

Indugiante sulla conversazione, questa celebre commedia non poggia su un intrico di fatti, ma — semmai — su un intrico di pettegolezzi, attraverso i quali si rivelano non tanto, o non solo, i caratteri dei personaggi, quanto piuttosto le loro mentalità o, come dire, gli statuti mentali delle loro persone.

Quantunque risaputa, eccone la trama. Alceste è innamorato di Célimène (Alceste, sulla scena, era lo stesso Parenti e Célimène Raffaella Azim), ma questa si fa corteggiare contemporaneamente da altri tre cavalieri. Alceste teme due di costoro, ma non Oronte, che si picca di poesia (Oronte era Bob Marchese), col quale egli ha avuto un piccolo alterco avendogli detto con troppa franchezza che non gli piacevano i suoi versi. Pure, ad onta dell'alterco (che nondimeno gli procurerà dei guai, data l'influenza del rivale a corte), i due uomini si trovano alleati infine nella stessa sorte, quando, al cospetto di Célimène, chiederanno a costei di decidere quale di essi ella vorrà sposare. Tuttavia, di maldicenza in maldicenza, si verrà a scoprire che Célimène si trastulla con tutt'e quattro, scrivendo all'uno frasi sgradevoli sul conto degli altri. Talché ciascuno depone sdegnato le armi, tranne Alceste, che anzi trae partito dalla fuga dei rivali per chiedere in sposa Célimène, alla quale propone

una ideale solidarietà, lontani dalle fatuità del mondo. Ma la donna, irriducibilmente mondana, rifiuta. E Alceste resterà solo. Neppure Eliante, cugina di Célimène (sulla scena, Chiara Toschi), che in segreto l'ammira, è disposta a seguirlo. Eliante sposerà invece Filinto (attore Bruno Noris), che è il vero rivale di Alceste.

Filinto: ecco l'antagonista di Alceste. Filinto e Alceste rappresentano due morali diverse. Confortata dal classico principio del *giusto mezzo*, la morale di Filinto è una morale lassistica che si riassume in questa battuta: «La perfetta ragione fugge ogni estremo e pretende che si sia saggi con sobrietà». L'altro invece, Alceste, rappresenta la morale opposta, come dimostrano queste parole: «Io rifiuto di cuore la larga compiacenza che non pone, tra i meriti, alcuna differenza». Tanto, del resto, egli ama la cruda verità che, quando Oronte, in seguito a quello stupido alterco dei versi, riesce ad esigerne nientemeno che la espatriazione, non si ribella ma grida pieno d'entusiasmo: «Per incresciosi che siano, mi guarderò dal trasgredire agli ordini. Vi si legge troppo bene il diritto calpestato».

Il *Misanthropo* contiene tanta carica rinnovatrice, che solo oggi forse è possibile gustarlo senza riserve. Innovazione che concerne il contenuto al pari della forma, naturalmente, o, com'è a mio avviso più proprio, concerne la forma in quanto investe il contenuto. Cosa di cui non s'accorse neppure Gian Giacomo Rousseau quando, prendendo le parti del protagonista e additandolo come uomo «retto, sincero, ammirevole», incolpava Molière di averlo messo in ridicolo.

Ma è poi davvero ridicolo Alceste? Per esserlo senz'altro, dovrebbe forse irruvidire la sua scontroosità, diventare un «rustego» alla maniera d'un personaggio goldoniano. Invece, è un gentiluomo: se trasgredisce dagli altri, non è per le maniere, ma unicamente per il modo di pensare. E persino ragionevole, quanto e più degli altri, se a Filinto che gli obietta di contraddirsi, amando una donna come Célimène che appartiene a quel genere di persone ipocrite e leggere ch'egli detesta, risponde: «È vero: la ragione me lo dice ogni giorno. Ma

la ragione non governa l'amore». Così com'è, saremmo portati piuttosto ad ammirarlo. Che cos'è allora che lo rende un personaggio comico? È proprio questa diversità interiore che corre tra lui e gli altri, quest'urto di mentalità, come fra contesti incompatibili, che lo isola dal giuoco al pari d'un ragazzino in castigo. È troppo diverso dagli uomini della sua classe e del suo tempo. È uno spettacolo: un uomo che cammina sulla testa invece che sui piedi, in un modo eccentrico e incivile, che sta in stretta analogia con quello in cui gli occhi illuminati di Voltaire vedranno i ragazzi dell'educando di Rousseau. Direi infine che tutto sommato, mettendo al mondo l'antitesi Filinto-Alceste, Molière abbia presagito proprio l'antitesi Voltaire-Rousseau. Ma a noi interessa naturalmente la proporzione che nella nostra società odierna, in analogia con quelle di Molière e di Rousseau, regna fra i due termini dell'antitesi. Ebbene, credo che si tratti d'una proporzione incredibile, la quale ci darebbe ancor oggi cinquecentomila Filinti contro un solo Alceste.

L'anomalia, principio del comico, è dunque, nel *Misanthropo*, la generatrice del riso. Avvertiamo tuttavia con sconcertante evidenza che l'accento negativo non cade sull'anomalo, ma sulla normalità: è essa che vorremmo castigare. È dato che così non è, che colpito è invece il chisciottesco Alceste, ecco rovesciata la bilancia, e sul piatto del comico può darsi che troviamo improvvisamente il tragico. Basta un niente, infatti, perché Alceste ci si presenti come un personaggio da tragedia e perché la sua solitudine finale, da castigo, si muti in una esemplare catastrofe degna di un eroe.

Ma veniamo al nocciolo. Il *Misanthropo* è una delle commedie più « nobili » di Molière, voglio dire ambientata da maggior numero di aristocratici: la vera commedia — diremmo — di società, quale la definiva Boileau. Ha fatto quindi bene Parenti a vestirla con eleganza, senza per nulla ridicolizzare quegli abiti, che rispondono non già alla moda del tempo di Molière, ma piuttosto a quella dei nostri tempi, come del resto avrete capito quando v'ho parlato del frak impeccabile indossato da Alceste. Eppure, la commedia è piena d'umore farsesco. È accaduto che, oltre a mettere l'uno vicino all'altro

— come s'è detto — lo stile della farsa e lo stile della tragedia, Molière facesse oggetto di lazzi non più il popolo, che fino allora ne era l'esclusivo destinatario, ma il *gentilhomme*. Se ne faceva un vanto lui stesso, Molière, d'aver introdotto il « *marquis ridicule* ». Di qui derivava una trasformazione del comico in grottesco, che inferisce al ridicolo il senso d'una condanna ben più grave d'una pena, perché all'infrazione di una pena, che è irrimediabile, s'accompagna sovente la pietà, mentre il ridicolo resta come un marchio, indolore quanto indelebile, sulla persona verso cui ci si dispone senza alcuna indulgenza.

Ora il *Misanthropo*, di « *marquis ridicules* » trabocca. A cominciare proprio dal suo protagonista. Molière se la piglia con lui quasi se la pigliasse con se stesso: il ridicolo di cui lo copre è autoironia. Un punto fermo — a me pare — è che la solitudine di Alceste è identica alla solitudine che egli avvertiva in se stesso. Ma la solitudine ha due significati: o quello di causa o quello di effetto. O indica una perseverante censura della società in cui si vive: e allora è un effetto, il quale comporta una separazione polemica da questa società. O significa fuga dal mondo, evasione, e allora è una causa, che non solo determina la sussistenza di tale società, ma comporta — lo si voglia o no — una connivenza con essa. E, tornando al primo caso, quand'anche la censura perseveri, è pur necessario che essa sia produttiva, che non consista in una vana ostentazione, in un atteggiamento infruttuoso, come ad esempio quello di Alceste che, in quel tipo di società dove è nato e dove ogni sopruso è possibile, si fa condannare per aver detto pari pari a Oronte che non gli piacciono i suoi versi. Come carattere è certo simpatico, ma non mostra una stilla di utile furberia: è un impulsivo, un disarmato. Che giova, non dico a lui, ma alla società, tutta quella sua accanita sincerità, focalizzata dopotutto su questioni effimere? La sua mentalità e i suoi impulsi, nella società in cui vive (ma possiamo dire senza indugi che sarebbe lo stesso anche in una società come la nostra attuale), non hanno spazio: quando ne acquisteranno, egli non sarà più un personaggio comico, ma neppure tragico, perché avrà assunto

tanto riconoscimento da non suscitare più riso né richiedere pietà. Ma bisognerà aspettare che la morale esca da quel tanto di utopico che sempre l'anima e si trasformi interamente in politica; che dalla miopia dei rapporti vicini, si divenga magari presbitero ma ci si abitui a guardare anche le relazioni con gli uomini più lontani: che non ci si meravigli alla fine delle mosche bianche, perché può darsi che le mosche nere spariscano e vengano ad esistere solo le bianche. Quando questo accadrà — e, in parte, va già accadendo — può darsi che Alceste non faccia più ridere. Ma allora farà ridere Filinto, è da supporre.

Tutto ciò sarebbe risultato (e in gran parte è risultato) lampante nello spettacolo di Parenti,

dato quel suo impianto registico, atto a dar rilievo, con mezzi semplicissimi (primato assoluto della parola, nitido vuoto della scena, eleganti costumi), alla pregnante attualità del testo molieriano. Ma che necessità c'era d'alterarne la lettera, nella traduzione curata dallo stesso Parenti, con l'inserimento di espliciti riferimenti a situazioni odierne? Non ne sarebbero affiorati anche di più, di riferimenti, e senza dubbio con più acre crudezza, se si fosse lasciato il testo alle sue parole, che gli attori, con la loro ineccepibile dizione, garantivano peraltro di pronunciare con incisiva chiarezza? Sarei tentato di fare l'apologia dell'allusione — essenziale fattore del teatro —, ma il mio spazio termina qui.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Commiato

Si è spesso detto e sentito dire che il grande cinema, il cinema di élite, avrebbe finito per uccidere la narrativa, insomma il romanzo, distogliendo dunque il pubblico dal leggere qualcosa di diverso dal giornale e dal foglio illustrato. Due o tre anni fa si celebrarono le allegre esequie del feuilleton di ottocentesca memoria e dei prodotti — anche se autorevolmente firmati — che gli erano compagni di strada. Strutturalisti e filologi di haute lice si divertirono a estrarre da annose collezioni periodiche i più cospicui campioni di vena romantica o postromantica. Intanto fra gli affezionati della nuova arte rimbalzavano accese discussioni sulle qualità dell'ultimo film di successo e sul talento dei grandi registi, italiani e stranieri. Ostinati i dissensi e le discrepanze di giudizio, ma in fondo l'opinione comune era che un film ben congegnato e originale fosse da preferirsi, almeno come relax, a un romanzo di più di trecento pagine, anche se premiato da un Goncourt o da un Foemipa. Nel frattempo era nato il sonoro che, contro ogni previ-

sione, non si misurò col teatro, suo stretto parente: solo la narrativa d'invenzione rimase a competere col cinema e spesso in figura servile: in altri termini i romanzi dai più sciatti ai più sofisticati si prestarono a una specie di lenocinio, tollerando saccheggi a decine che fruttarono anche all'editoria vantaggi non trascurabili: il film generato da un romanzo favorendo la curiosità per il libro generatore.

Senonché il libro, esaurita la disponibilità delle opere più note e popolari, cominciò a svincolare: sempre più ermetiche ed ambigue le trame, sempre più chiuso e inassimilabile il linguaggio. Non per questo il cinema si perse d'animo, staccandosi dal letterario sodalizio: soggetti, ricerche psicanalitiche, linguaggio furono assunti e adottati dai registi più culturalmente attrezzati, favorendo inoltre un genere di critica ad usum Delphini, consanguinea di quella che le nuove generazioni letterarie praticavano sui loro prodotti.

Nulla di deciso, dunque, nella giostra fra cinema e narrativa che procedevano di pari passo, attizzando una crisi in cui scrittori e cineasti divenivano inter-