RICCARDO III — DKBC

TEATRO STABILE TORINO
Cimiteri

TEATRO STABILE TORINO
QUADERNI

SHAKESPEARE - RICCARDO III
DOSTOEWSKJI KAFKA BECKETT CORSO - DKBC

11

TEATRO
STABILE
TORINO
Centro Studi
C.S.
0613

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 11

RICCARDO III DI SHAKESPEARE: GASSMAN RONCONI CEROLI JOB CARPI / UN'OPERA DI DEMISTIFICAZIONE / IL DRAMMA DELL'UOMO MODERNO: DKBC

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO - 1968

Il Riccardo III, *cioè lo spettacolo al quale è dedicato questo quaderno, si ricollega idealmente, sebbene con una sua precisa ed inconfondibile connotazione stilistica, ai precedenti spettacoli shakespeariani allestiti dallo Stabile di Torino, ed in particolare, per evidenti motivi, al* Riccardo II *messo in scena da de Bosio nel 1966 ed imperniato sull'interpretazione di Glauco Mauri. Tra i due « Riccardi », a dispetto di quanto potrebbe far pensare il nome dei protagonisti e i relativi numeri d'ordine dinastico, non esiste continuità storica: anzi, com'è noto, il* Riccardo III *costituisce piuttosto la conclusione, per altro perfettamente autonoma sia dal punto di vista narrativo come da quello drammaturgico, della trilogia consacrata da Shakespeare al Re Enrico VI. Il collegamento ideale consiste in un fatto più profondo, cioè nell'interesse lucidissimo e penetrante che in entrambe le opere il Poeta manifesta per la storia del suo Paese, nel modo in cui egli « legge » dentro i fatti ed i comportamenti umani, sì da suggerire, al di là dello specifico momento storico rievocato, un concreto rapporto con la realtà, in grado di stimolarci ancor oggi, sia intellettualmente che fantasticamente.*

Lo spettacolo presentato dallo Stabile di Torino assume un particolare significato ed un indubbio eccezionale interesse, in quanto viene a coincidere con il ritorno al teatro, dopo parecchi anni di assenza, di un attore come Vittorio Gassman. Nell'autunno scorso, illustrando ai giornalisti le ragioni che lo avevano indotto a realizzare, in vista dell'allestimento dell'opera shakespeariana, una collaborazione con il nostro Teatro, Gassman ebbe a dire: « Ho scelto Torino per tre motivi: organizzativi, economici e sentimentali. Oggi, in Italia, forse solo lo Stabile di Torino poteva affrontare con il rigore indispensabile una tragedia come « Riccardo ». Quanto ai motivi sentimentali, mi piace lavo-

rare a Torino perché in questa città le cose mi sono andate sempre bene ».

Uguale stima e simpatia hanno mosso lo Stabile torinese a partecipare all'iniziativa, che senza alcun dubbio può essere considerata come uno degli avvenimenti artistici più importanti e significativi della vita teatrale italiana di questi anni, tanto più che accanto a Gassman lavorano attori come Edda Albertini, Edmonda Aldini, Mario Carotenuto, Umberto D'Orsi, Maria Fabbri, Marisa Fabbri, Enzo Garinei.

Altro non trascurabile motivo di interesse, è costituito dal fatto che la regia dello spettacolo è stata affidata a Luca Ronconi, il quale dopo le prove fornite con I lunatici *di Thomas Middleton, prima, e poi, l'estate scorsa, con* Misura per misura *di Shakespeare, si è imposto come una delle personalità più originali ed interessanti della nuova regia italiana. Si aggiunga che le scene sono di Mario Ceroli, un giovane scultore alla sua prima prova teatrale (prova, a nostro avviso, che autorizza a parlare di acquisto importante per il nostro teatro), i costumi di Enrico Job, le musiche di Fiorenzo Carpi.*

Quanto al Riccardo III *ricordiamo che i fatti rievocati dal Poeta sono sostanzialmente storici e si riferiscono agli anni 1483-1485, durante i quali si sviluppò il breve regno di Riccardo III. Il dramma appartiene alla produzione giovanile di Shakespeare, essendo stato scritto, presumibilmente, intorno al 1593.*

Il quaderno si chiude con alcune note sullo spettacolo DKBC, composto di testi di Dostoewskij, Kafka, Beckett e Corso, presentato da Vittorio Gassman sotto le insegne del nostro Teatro, prima a Milano, poi, nel quadro dell'attività regionale dello Stabile, in numerosi centri del Piemonte.

RICCARDO III

Per facilitare la lettura degli scritti contenuti in questo quaderno, riteniamo opportuno dedicare alcune righe, senza la pretesa di fare un vero e proprio riassunto, alla trama della tragedia.

Riccardo, Duca di Gloucester, celando sotto un'apparenza di mitezza i propri criminosi piani, riesce ad indurre il fratello re Edoardo IV, ad imprigionare il comune fratello Duca di Clarence, poi, per mezzo di sicari, fa uccidere quest'ultimo. Quindi, corteggia Anna, vedova di Edoardo, Principe di Galles, mentre essa segue la bara del marito morto; la donna, dopo aver gettato in faccia a Riccardo i più sanguinosi insulti, alla fine cede alle profferte amorose. Morto intanto Edoardo IV, Riccardo, data la minorità di Edoardo V, diviene protettore del Regno. Tale incarico gli permette di accelerare la sua opera per usurpare il trono. Rinchiuso il giovane re con il fratello Riccardo, Duca di York, nella torre di Londra, si fa incoronare con l'aiuto del Duca di Buckingham. Uccisi i figli di Edoardo IV, Riccardo non esita a sopprimere tutti coloro che non parteggiano per lui. Allo scopo di rinsaldare la propria posizione, l'usurpatore ripudia Anna per sposare la giovane nipote Elisabetta di York, figlia di Edoardo IV, che persuade alle nozze con una tattica affine a quella usata in precedenza verso Anna. Avendo a sua volta finito per saggiare a proprio danno l'ingratitudine di Riccardo, Buckingham si ribella, schierandosi dalla parte del Conte di Richmond: è però catturato e mandato a morte. Le truppe di Riccardo e quelle del ribelle Conte di Richmond si scontrano a Bosworth. Dopo una notte di incubi spaventosi, popolata dalla visione delle sue innumerevoli vittime, l'usurpatore viene travolto — durante questa disfatta Shakespeare gli mette in bocca la famosa battuta — « Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo! » — e infine ucciso. Richmond sale al trono e assume il nome di Enrico VII.

Scritta probabilmente nel 1593-94, rappresentata nel 1597, la storia di Re Riccardo deriva dai dati forniti

dalla «Vita di Riccardo III» di Tommaso Moro (1513) e dalle « Historiae Anglicae » di Polidoro Virgilio; dati questi rielaborati nelle cronistorie di Hall e di Holinshed, fonti di Shakespeare assieme al « Mirror for Magistrates ». Pare esistesse pure un'altra commedia (del 1594) sullo stesso soggetto, « La vera tragedia di Riccardo III ».

Ecco ora alcune notizie sui personaggi storici che compaiono nel testo shakespeariano.

EDOARDO IV. Visse dal 1442 al 1483; regnò dal 1461 al 1483; fratello di Riccardo; primo dei tre re della discendenza York (Edoardo V, Riccardo III). Depose Enrico VI, ultimo dei Lancaster, discendente da Enrico IV.

EDOARDO V. Figlio di Edoardo IV (1471-1483). Regnò solo pochi mesi prima di essere deposto dallo zio Riccardo III, e confinato, con suo fratello Riccardo, Duca di York, nella Torre. Furono entrambi assassinati nell'estate del 1483.

GIORGIO. Duca di Clarence (1449-1478). Fratello di Riccardo. Era reputato falso e spergiuro per aver abbandonato il padrino, il Conte di Warwick, a vantaggio del fratello Edoardo IV. Non c'è prova storica che sia stato assassinato da Riccardo III, col quale ebbe una lite a proposito dell'eredità delle mogli (avevano infatti sposato le figlie di Warwick).

RICCARDO III. Visse dal 1452 al 1485; regnò dal 1483 al 1485. Duca di Gloucester, quindi re. Appartenente alla famiglia degli York, fu il quarto figlio di Riccardo, Duca di York. Nel 1461 il suo fratello più anziano, Edoardo, conquistò il trono occupato dal Lancaster Enrico IV (argomento dell'omonima tragedia, pure shakespeariana, del 1591); di riflesso Riccardo fu fatto Duca di Gloucester. Difese Edoardo IV nella sua lotta contro il ribelle Conte di Warwick, e si dimostrò un valente e coraggioso soldato, e un competente amministratore. Quando Edoardo morì, il 9 aprile del 1483, Riccardo divenne tutore del di lui figlio decenne, Edoardo V, e per un certo periodo di tempo parve accontentarsi di governare in nome di suo nipote. Nel giugno del 1483, tuttavia, Riccardo accusò i figli di Edoardo IV come illegittimi. Il 6 luglio si fece incoronare re, mentre Edoardo V e suo fratello Riccardo, Duca di York, vennero confinati nella Torre, e non si videro più.
Al pur efficiente dominio di Riccardo III di York, si oppose Enrico Tudor, della casa dei Lancaster, allora in esilio in Bretagna. Reclamando per sè il trono, Enrico sbarcò in Inghilterra, e nella battaglia di Bosworth, il 22 agosto 1485, sconfisse Riccardo, e divenne re Tudor, col titolo di Enrico VII. Durante i regni dei Tudors, Riccardo venne diffamato per la sua scelleratezza, tanto da instaurare una specie di tradizione letteraria. Di ciò, i Tudor furono soddisfatti in quanto essi si consideravano gli eredi di Lancaster. La selvaggia crudeltà manifestata da Riccardo durante il breve periodo del suo potere, ne anticipò la fine.

ENRICO. Conte di Richmond, più tardi Enrico VII (1456-1509). Attraverso la madre, Margaret Beaufort, discendeva da Giovanni Gaunt e Caterina Swynford. Per questa discendenza Lancaster reclamava il trono.

Cardinale TOMMASO BOURCHIER. Arcivescovo di Canterbury (1404-1486); Lord Cancelliere, Cardinale, incoronò Edoardo IV, Riccardo III, Enrico VII.

TOMAS ROTHERHAM. Arcivescovo di York, protetto da Elizabeth Woodville, moglie di Edoardo IV (1423-1500).

JOHN MORTON. Vescovo di Ely (1420-1500). Sostenitore di Richmond. Scrisse una vita di Riccardo III che Tommaso Moro tradusse in inglese.

HENRI STAFFORD. Secondo Duca di Buckingam (1454-1483). Sposato a Catherine Woodville, sorella della regina Elisabetta, sposa di Edoardo IV. Discendente da parte di padre da Thomas di Doodstock, duca di Gloucester e da parte di madre da John di Gaunt.

JOHN HOWARD. Duca di Norfolk (1430-1485), ucciso nella battaglia di Bosworth.

THOMAS HOVARD. Conte di Surrey (1443-1524); il maggiore dei figli di Norfolk.

ANTONY WOODVILLE. Conte Rivers (1442-1463). Fratello della Regina Elisabetta; giustiziato da Riccardo a Pontefract.

THOMAS GREY. Marchese di Dorset (1451-1501). Figlio maggiore della regina Elisabetta. Si unì a Richmond in Bretagna, sfuggendo così alla collera di Riccardo.

RICHARD, Lord GREY. Figlio della regina Elisabetta; fu decapitato da Riccardo III nel 1483 a Pontefract.

JOHN DE VERE. Conte di Oxford (1443-1513). Sostenitore di Warwick e poi di Richmond, dal quale ebbe un'alta carica durante il suo regno.

WILLIAM, Barone HASTINGS (1430-1483). Lord Ciambellano, giustiziato da Riccardo III.

THOMAS, Lord STANLEY (1435-1504). Nominato Conte nel 1485; sposò Margaret Beaufort, madre di Richmond.

FRANCIS LOVELL, Visconte (1454-1487). Sostenitore di Riccardo III, dopo la sua morte divenne il leader dei sostenitori degli Yorks.

Sir THOMAS VAUGHAM. Ciambellano di Edoardo V, Principe di Galles; ucciso da Riccardo III nel 1483.

Sir RICHARD RATCLIFF sostenitore di Riccardo III. Ebbe l'incarico di giustiziare Rivers a Pontefract e condusse Edoardo V a Londra. Ucciso a Bosworth nel 1485.

Sir WILLIAM CATESBY. Consigliere di Riccardo III; fu complice dell'uccisione di Hastings. Giustiziato dopo Bosworth nel 1485. Egli, con Ratcliff e Lovell, erano famosi come « Il gatto, il topo e il cane ».

Sir JAMES TYRREL. Supposto uccisore dei due principini nella Torre. Morì nel 1502.

Sir JAMES BLOUNT. Figlio di Sir Walter, Barone Mountjoy; Luogotenente del Castello di Hammes (1476) e custode del Conte di Oxford.

Sir WALTER HERBERT. Personalità gallese.

Sir ROBERT BRACKENBURY. Guardiano della Torre. Rifiutò di uccidere i principini. Ucciso a Bosworth nel 1483.

CRISTOPHER URSWICK (1448-1522). Confessore di Margaret Beaufort.

REGINA ELISABETTA (1437-1492). Figlia di Anthony Woodville, Conte di Rivers (1437-1492). Regnò con Edoardo IV. Vedova di Sir John Grey, un Lancaster. Fu incoronata nel 1464.

MARGARET D'ANJOU (1430-1482). Vedova di Enrico VI. Incoronata nel 1445.

DUCHESSA DI YORK. Madre di Edoardo IV. Figlia di Ralph Neville, primo conte di Westmoreland. Sposò Riccardo, Duca di York, nel 1438.

LADY ANNA (1456-1485). Figlia di Riccardo Neville, conte di Warwick, vedova del Principe di Galles e poi sposa a Riccardo III.

Le oscure generazioni di Riccardo III

Il saggio che segue è tratto dal volume The play and place of cristicism *di Murray Krieger, pubblicato dall'editrice The Johns Hopkins Press di Baltimora nel 1967. Esso costituisce uno dei più intelligenti ed aggiornati studi sul* Riccardo III *e pertanto riteniamo utile assumerlo come punto di riferimento nel momento in cui il nostro Teatro affronta la « rilettura » critica dell'opera shakespeariana. Il confronto tra le tesi dello studioso americano e l'impostazione data allo spettacolo dal regista Luca Ronconi, ci sembra, al di là delle parziali quanto inevitabili divergenze, del massimo interesse.*

Lasciate che inizi questo mio saggio riferendovi come quasi per scherzo avessi pensato d'intitolarlo « Riccardo III: castigo e purificazione ». Non certo un modo molto serio d'intraprendere uno studio su di un'opera della massima serietà, ma che dovrebbe immediatamente indicare la mia intenzione di rompere per sempre con il trattamento convenzionale del dramma che lo considera una tragedia Marloviana, anche da parte di coloro che ammettono che il grande maestro Shakespeare, nel rielaborarla, ne abbia ampliata la formula. Sta di fatto che, se chiamiamo Riccardo un castigo, implicitamente ammettiamo che le sue vittime, in parte per lo meno, meritino ciò che viene inflitto loro, che esse stesse sono state attive nel campo del male, anche se poi divengono passive per opera di Riccardo. E se lo chiamiamo un purificatore, allora ammettiamo che è lo strumento degli dei di un virtuoso e retto avvenire, che per essere tale deve ricominciare tutto da capo, e che un passato oppresso dalla colpa deve essere rimosso, con tutti i suoi grevi fardelli, da qualcuno che vi appartenga. Se si pensa a Riccardo in questi termini, allora è evidente che il dramma non è costruito soltanto attorno a lui, e che

il potere ed il male non appartengono esclusivamente a lui come la formula marloviana vorrebbe.

Sia pur tenendo conto soltanto dei motivi che animano Riccardo, troviamo in lui più di quanto non sia nel mondo psicologico del Marlowe. Non occorre far ricorso alle intuizioni di un Freud per vedere come la cupidigia che lo spinge ad agire non sia rivolta solo al potere. E' vero che a questo punto si può citare il monologo introduttivo, dove Riccardo preannuncia il suo ruolo di malvagio e l'orgogliosa arroganza che ad esso s'accompagna in uno stile marloviano che nega la possibilità d'ingannare se stesso e quindi quella complessità psicologica che ne deriva. Senza dubbio tracce di tale atteggiamento si trovano ancor prima, forse fin da quel più bel monologo nella parte terza dell'*Enrico VI* III.ii. 124-95*). Ivi Riccardo pone a confronto la sua malvagità con una consapevolezza tanto candida quanto consistenti sono le azioni che nasceranno da tale malvagità. Ma vi è un altro motivo, assai meno conscio, che trapela costantemente da questi discorsi. L'affermazione del potere politico è sempre associata all'affermazione sessuale di virilità, e Riccardo ammette di volgersi alla prima soltanto perché a lui, deforme, è negato l'abbraccio dell'amore sessuale.

All'inizio del monologo della *Terza parte dell'Enrico VI,* Riccardo dispera di poter mai giungere alla corona, mentre passa in rassegna coloro che lo precedono nella successione al trono. Ebbene, dovrà quindi cercare un'altra fonte di soddisfazione maschile « Dovrò forse cercare il mio paradiso in braccio a una signora ». Ma il ragionamento continua:

> Oh, che orribile pensiero! e assai più difficile a tradurre in realtà che non conquistarsi venti corone d'oro! L'amore, ahimé, mi ha abbandonato fin da quand'ero nel grembo di mia madre, e perché non avessi nulla a che fare con le sue dolci leggi, procurò di corrompere la fragile natura con qualche disonesta regalia...

(*) Tutte le indicazioni relative ai numeri dei versi citati sono da intendersi riferite agli originali inglesi.

Non vi è alternativa, dunque. Per quanto impossibile, non può che essere il potere: « Procurerò che i miei paradisi consistano nel sognar la corona ».

Nel monologo che apre il *Riccardo III,* egli osserva come l'avvento della pace faccia sì che il guerriero si muti in amante, e, non a caso, si vale di un'immagine sessuale per descrivere il soldato, cosicché il ruolo d'amante segua naturalmente alla fine della battaglia. L'immagine rivela pure qualcosa dei motivi più profondi che informano Riccardo sia nella vita pubblica che in quella privata.

> Il fosco Marte spiana la fronte irata
> e invece di inforcare bestie bardate
> per spaventare il cuore dei nemici
> saltella arzillo nei salotti donneschi
> docile al ritmo lascivo di un liuto.

Appare evidente dalle sue parole che Riccardo si sofferma compiaciuto, forse perversamente, sull'abbandono sessuale nella battaglia d'amore, su « gli svaghi » che si prendono « con una ninfa ancheggiante ». E di nuovo decide che per lui non v'è scelta: deve « fare il cattivo » poiché non può « far l'amante ».

Pensa di poter imputare ai cieli la sua malvagità poiché essa non è che un riflesso morale della sua deformità fisica.

> La levatrice fece le meraviglie e le donne si misero a strillare: « Gesù ci benedica! è nato con i denti! », ed era proprio così! e ciò faceva capire chiaramente che avrei morso, ringhiato e, insomma, che avrei fatto la parte del cane. E allora dal momento che il cielo aveva in tal modo storpiato il mio corpo, che l'inferno renda distorto per venirgli incontro, anche l'animo mio! Io non ho fratelli, e non somiglio a nessun fratello: e quella parola « amore » che le barbe grige chiamano divina, dimori pure con gli uomini che si somiglian l'un l'altro, ma non in me. Io sono soltanto me stesso.
>
> (*Terza parte dell'Enrico VI,* V.vi. 74-83)

Ma se egli non è uomo fra gli uomini, neppure, naturalmente, è bestia. Può « fare la parte del cane » ma fà ciò come una mostruosa deformazione dell'uomo. Così risponde ad Anna, che gli rinfaccia che persino le

bestie conoscono la pietà, « Io non ho pietà alcuna, dunque bestia non sono ». Un mostro unico, quindi, escluso dall'ordine naturale degli uomini e da quello delle bestie, che si considera invero una falla di natura, una massa informe del caos gettata nel mezzo dell'ordine naturale, e che perciò compirà l'opera del caos nell'ordine politico e morale. Questa dedizione al caos fisico e politico lo anima dal suo primo monologo,

> (L'amore) procurò di corrompere la fragile natura con una qualche disonesta regalia, e la persuase ad atrofizzarmi il braccio come fosse un ramo secco, e ad accumulare una odiosa montagna sul mio dorso, dove la deformità siede a perpetua irrisione del mio corpo, e a disegnar le mie gambe una diversa dall'altra, e a rendermi sproporzionato in ogni mia parte, e a far di me una sorta di caos, un orsacchiotto mal rifinito che non reca più, su di sè, l'impronta materna.
>
> (*Terza parte dell'Enrico VI*, III.ii. 155-62)

sino al discorso che precede la battaglia finale:

> Coraggio! Nella mischia! Marciamo, amici:
> se non al cielo, tutti insieme all'inferno!
>
> (*Riccardo III*, V.iii. 312-13)

E giacché la forza è l'arma del caos, proprio come il diritto è la talvolta debole arma dell'ordine, così egli deve dedicarsi completamente ad essa. Dovrebbe a questo punto, apparire evidente che lungi dall'essere il motivo centrale delle sue azioni, la forza, come il potere cui essa conduce, non è che un derivato. Le sonde di cui Shakespeare si avvale sono troppo sottili per fermarsi, come fa il Marlowe, senza penetrare un poco negli strati più profondi.

Ma la psicologia di un personaggio quale Riccardo è ancor più complessa. La volontà di potere politico non è soltanto un sostituto per la sua inappagata brama di potere sessuale, ma, come il suo guerriero « che inforca il cavallo » ci suggerisce, è un pervertimento di essa cosicché gli elementi sessuali si frammischiano curiosamente a quelli politici. Le sue deficienze come amante continuano a tormentarlo, ma egli accoglie il tormento e quasi ne gode. Fa sfoggio della sua deformità dinnanzi alle donne nello stesso modo in cui ne fa sfoggio con se stesso, e trae un « segreto » piacere da entrambe. Il suo dialogo con Anna è una brillante manifestazione di questo strano esibizionismo. Certamente non si può valutare il comportamento di Riccardo in questa scena basandosi soltanto sulla sua sete di potere. Pur ammettendo che Riccardo considera questo matrimonio una necessità politica (com'egli ci dice, I.ii.157-59), poiché la loro unione fonderà le case di York e Lancaster, tuttavia il modo in cui intraprende il suo corteggiamento non è tale da assicurargli il successo. Invece egli sembra godere di questa situazione proprio perché essa presenta ostacoli insormontabili. E' il momento più inopportuno per corteggiare Anna; inoltre egli non cela (I.ii.160-62) che altre orrende azioni devono essere compiute prima che il matrimonio risponda al suo intento: in altre parole, non vi è fretta nel conquistare Anna e si può attendere un momento più propizio.

Osserviamo da vicino le circostanze di questo avvenimento: in gramaglie Anna accompagna il funerale del proprio suocero, Enrico VI, assassinato da Riccardo, com'ella ben sa. E ben poco tempo è trascorso dalla morte di suo marito, del cui assassinio Riccardo fu partecipe (*Terza parte dell'Enrico VI* V.v.). Naturalmente le sue deficienze fisiche, in stridente contrasto con la persona dell'assassinato Edoardo, marito di Anna « creato dalla natura con più prodighe doti », come Riccardo sdegnosamente ammette, lo metteranno sempre in posizione di svantaggio, ma, se il successo è il suo primo scopo, esse dovrebbero ispirarlo a scegliere un momento più opportuno. Invece, sia prima che dopo questa scena, Riccardo non fa mistero del suo particolare piacere nel corteggiarla in tale frangente, e dà avvio al suo intento nel peggior modo possibile, interrompendo a forza la processione funeraria e lasciando che la conversazione s'incanali verso quegli argomenti che più lo renderanno inviso ad Anna, impegnandola in una schermaglia che, per parte sua, è spietatamente spiritosa. La sua ironia sembra studiata per ispirare in lei una

profonda repulsione, che trova sfogo nell'umiliante invettiva « mucchio di sconcia deformità ». Dopo che il suo amore di autolesionismo tanto ha ottenuto, egli la persegue, tuttora in veste di amante, temendo che la repulsione in lei si plachi. Parla di come lei ed Enrico VI siano degni del cielo, ed ella di come Riccardo lo sia dell'inferno. Riccardo insiste che vi è un altro luogo che gli si addice:

ANNA — Qualche fogna.
RICC. — La tua stanza da letto.
ANNA — Non abbia pace la stanza ove dormi!
RICC. — Così sarà, finchè con te non dormo.
(I. ii. 111-13)

A questo punto il bel Riccardo si è trasformato in amante petrarchesco.

Imputa alla bellezza di Anna le sue gesta criminose, e, quand'ella minaccia di distruggere tale bellezza, al pari dei poeti dei canzonieri risponde:

Questi miei occhi non sopporterebbero
un tale strazio della tua bellezza.
Non osare attentarla, me presente.
Come il sole rallegra il mondo intero,
così essa me: è il mio giorno, la mia vita.

Quando essa vorrebbe che i suoi occhi si mutassero in basilischi per trafiggerlo a morte, di nuovo egli ha pronta la risposta appropriata, usando persino un concetto appropriato:

Magari: almeno morirei in fretta:
ora mi uccidono di morte lenta e viva.

Una volta conquistatala, Riccardo unisce il proprio disprezzo per lei con l'orgoglio di se stesso:

Ci fu mai donna così corteggiata?
Ci fu mai donna così conquistata?
La voglio, sì: ma non la terrò a lungo.
Io, che le ho ucciso il suocero e il marito
l'ho conquistata, nel colmo del furore,
con la bestemmia in bocca, negli occhi il pianto,
e il teste sanguinante del suo odio accanto;
mentre io avevo contro di me Iddio,

la sua coscienza e questi impedimenti,
senza amici a parlare in mio favore
fuorchè il diavolo, e i miei sguardi finti,
l'ho conquistata: tutto il mondo, per niente!

La sua perversa autoironia ritorna: se nonostante tutti questi ostacoli, si è conquistato il diritto di succedere al suo bel predecessore, allora, confuta ironicamente, deve ritenere d'aver sempre sottovalutato le sue attrattive sessuali. Dovrà fornirsi di specchi e sarti per prendersi cura della sua bella figura e divenire un vero amante. Nel soliloquio che apriva il dramma aveva osservato come in tempo di pace egli, uomo d'armi che non poteva essere amante, non aveva

...passatempi più allegri
che contemplare la mia ombra al sole,
e discantare sul mio corpo deforme.

Ora chiude il monologo che segue al suo successo con Anna, ritornando alla stessa idea, con un'amarezza rinverdita dalla sua conquista amorosa:

Splendi, bel sole, finchè compro uno specchio,
per vedere la mia ombra che passa.

Verso la fine del dramma si svolge una scena simile a questa quando Riccardo cerca di ottenere dalla regina Elisabetta la mano di sua figlia. Anche qui sceglie il momento peggiore dato che ella si è unita alla madre nel maledirlo, per averle da poco tempo ucciso i figli. Di nuovo sembra raggiungere il successo, e anche ora il successo non suscita in lui che del disprezzo per lei. Non è forse possibile, allora, che Riccardo non soltanto ricerchi il potere con la stessa costanza che porrebbe nel corteggiare un'amante, ma che anche ricerchi il potere per poter forzare la mano ad un'amante, a colei che dovrà fingere di trattarlo da innamorato e che, sebbene ciò serva solo ad aggravare la sua repulsione per lui, penosamente si diletterà con lui come con colui « creato dalla natura con più prodighe doti »? Nel suo masochismo Riccardo ne godrà per due motivi: perchè la sua malvagia intelligenza ha costretto la sua signora

ad accoglierlo come amante e perché la sua mostruosa bruttezza accresce in lei l'orrore per lui e in lui la pena per il ruolo innaturale che gli compete. Certamente questa non è la figura dell'eroe malvagio proiettata in una singola dimensione.

Vorrei ora ritornare brevemente alla scena fra Riccardo ed Anna per porre ad una domanda scontata una risposta, fra le tante, che mi sembra assai illuminante. Come avviene, dunque, tenuto conto degli svantaggi di persona e di luogo nonché della tattica impiegata, che Anna lo accetti? Possiamo porci la stessa domanda riguardo ad Elisabetta nell'altra scena cui ho fatto cenno, ossia se si possa pensare che ella fosse sincera nell'accoglierlo, affermazione questa che il suo accettare Richmond più tardi rende dubbia per molti lettori. E possiamo porci domande simili per gli altri personaggi, alcuni dei quali, pur essendo per lo più in aperto disaccordo con Riccardo, non sembrano a volte capaci di leggere attraverso la sua pur palese finzione. Rivers, ad esempio, di cui Riccardo sta per sbarazzarsi, loda in lui un sentimento come « virtuoso » e « cristiano », e Hastings, poco prima di apprendere che Riccardo l'ha condannato a morte, dice osservando il suo apparente buon umore:

> Penso che in questo mondo non c'è uomo
> meno capace di lui di celare.
> L'odio o l'amore subito si vede
> dalla sua faccia quello che ha nel cuore.
>
> (III.iv. 53-55)

La solita risposta a queste domande sembra inaccettabile. Se giudichiamo questi personaggi soltanto in superficie, allora Shakespeare ci chiede di credere all'incredibile, ossia che persone altrimenti intelligenti e talvolta brillanti (le sue donne, ad esempio, danno prova di grande prontezza di spirito nelle schermaglie con Riccardo) vengono, per così dire, ingannati da un palese ipocrita che si è costantemente rivelato un essere abbietto ancor prima degli eventi rappresentati nel dramma. Anche se non vi fosse altro esempio di ciò, non basterebbe la scena con Anna a mostrare come sarebbe assurdo da parte di Shakespeare cercar di rifilarla al pubblico? Né l'insistere sulla giovinezza ed inesperienza dell'autore in quest'opera giovanile e sulle incongruenze incoraggiate dalla convenzione teatrale elisabettiana può giustificare un atteggiamento così irresponsabile verso le regole drammatiche.

L'alternativa è ovvia. Questi personaggi sanno dal principio alla fine che Riccardo è un ribaldo, per cui non vengono mai tratti in inganno. Ciò che fanno, lo fanno con piena consapevolezza della verità. Se sembrano essere convinti dalle pose che egli assume, è soltanto perché essi stessi stanno recitando la parte degli ipocriti. Molte delle difficoltà d'interpretazione della tragedia derivano dall'incapacità di riconoscere il male che pervade l'intero palcoscenico. Di nuovo ciò accade perché si è forse stati troppo precipitosi nel giudicare il dramma come scritto da Marlowe con un protagonista malvagio, gigantesco e solo in un'inesorabile marea che travolge tutti gli innocenti nel suo cammino. Suggerirò, infine, che nel *Riccardo III* non vi sono innocenti e che, invece di intromettersi come una forza estranea nel mondo del dramma, Riccardo ne è il simbolo purificato ed estremo, un distillato di quel mondo, che il male non scaturisce da Riccardo ma da una storia ch'egli divide con gli altri, anche se in lui essa trova il suo estremo rappresentante. Anche i giovani principi, ancor fanciulli e perciò scevri di macchia alcuna, devono dividere con i loro antenati il fardello della colpa.

La risposta suggerita dal buon senso che i personaggi non si lasciano ingannare da Riccardo, ma che, consciamente o inconsciamente, sono essi stessi impegnati nell'inganno, trova sostegno in diversi passi della tragedia. Ad esempio, in quelle scene minori e tuttavia rivelatrici, in cui Shakespeare ci lascia vedere quali fatti politici siano così evidenti che perfino l'uomo della strada se ne rende conto. In una discussione sugli affari del regno fra un gruppo di cittadini, uno di essi afferma

con naturalezza: « Oh, che minaccia è il Duca di Gloucester! ». Un'allusione ancora più diretta la si trova quando uno scrivano così commenta la relazione scritta dell'accusa contro Hastings, emessa dopo la sua esecuzione a giustificazione di essa:

> Bel mondo questo! Chi sarà così sciocco
> da non vedere questo trucco evidente?
> o così cieco da dire che lo vede?
> Cattivo è il mondo, e presto andrà in rovina
> se a tanta infamia bisogna chiuder gli occhi.
>
> (III.vi. 10-14)

Evidentemente si vuole qui informarci dell'inganno, per quanto forzato, che pervade la corte. Come si potrebbe sostenere che ciò che lo scrivano ed anche « il volgo » vedono non sia veduto dai personaggi più altolocati? Hastings stesso, consapevole che la sua pretesa fiducia in Riccardo, espressa in parte nel passo sopra citato, non gli ha salvato la testa, dice a mo' di commento e d'ammonizione a quegli adulatori che ancora rimangono, mentre viene condotto al patibolo: « Molti che adesso ridono di me, saranno tra non molto morti ». Senza dubbio, si ricorda del suo recente compiacimento nell'udire della morte di Rivers, Grey e Vaughan, quando, in apparenza ancor ingannato da Riccardo, poteva fiducioso farsene beffa (anche se noi sappiamo che già era stato prescelto per il patibolo):

> Ne avrò da ridere per un anno, pensando
> che quelli, che attirarono su di me
> l'odio del mio sovrano, sono finiti
> in questo modo.
>
> (III.ii. 57-59)

Infine, è assai probabile che la riconosciuta malvagità ed ipocrisia della prima vittima di Riccardo nella tragedia, « il falso, incostante e spergiuro » Clarence crei un precedente per la valutazione morale di quelli che lo seguono.

Riccardo quindi è una volpe fra le volpi. E' più spiritoso degli altri ed ha più successo. Ma le sue vittorie possono attribuirsi non tanto al fatto che egli sia più

malvagio quanto al fatto che è malvagio in modo più coerente e cosciente. Qualsiasi ragione Anna offra a se stessa o a lui, ella lo accetta come successore al suo dolce ed amato signore, di lui vittima, per una sola ragione: il proprio interesse. Quale vedova della scacciata cosa di Lancaster, non può non vedere che sta sorgendo l'astro dello spietato Riccardo. Così ella è sincera quando chiede scherzosamente a Riccardo « Vuoi che impari a lusingarti? » (I.ii.224). Disdegnando l'amara parte di sua suocera, la regina Margherita, deve prendersi Riccardo, ringoiandosi le maledizioni e fingendo d'esser stata corteggiata con successo: questa è proprio la parte che Riccardo si aspetta ch'ella sostenga e che la sua perversità vuole che ella reciti, come si è già veduto. E' uno dei piaceri ch'egli cerca nel potere. Si deve credere a questo, oppure credere non solo all'apparente convincimento di Anna che « quel machiavellico assassino » si sia trasformato in amante petrarchesco, ma anche nel di lei preteso desiderio per lui, deforme qual'egli è.

Elisabetta è altrettanto accorta quando riceve le proposte di Riccardo per la figlia. Si può obbiettare che ella stia solo procrastinando con lui, perché intendeva riservare sua figlia per Richmond, come si apprende nella scena che segue. Ma non c'è traccia nella scena che si svolge fra lei e Riccado ch'ella abbia motivo di temerlo, nè lo teme: parla infatti con la massima libertà. Perché allora fingere di accettarlo? Perché, venuta per maledire, rimane per accogliere i suoi omaggi? Non è più probabile che, con Riccardo tuttora al potere e la venuta di Richmond, nella migliore delle ipotesi, ancor incerta, essa preferisca giocar sul sicuro ed esser madre d'una regina? Così finge di esser vinta dal giuramento di Riccardo (IV.iv. 397.417) e dalla sua promessa d'una conversione morale.

Lo stesso avviene con le altre vittime che fingono d'essere ingannate da lui. Spesso le loro simulazioni sono ostentate, come nel sollecito manierismo della corte (I.iii. e II.i.) e nella proclamata virtù delle donne

che si lamentano (IV.iv.). Forse fra l'ipocrisia di Riccardo e la loro esiste una differenza: quella di Riccardo è solo apparente, la loro è reale. Quando Riccardo insiste che egli non sa adulare ed apparir bello, che da uomo semplice desidera soltanto vivere e non pensare alcun male, quando si rimprovera per esser troppo ingenuo per questo mondo, sa di non correr il rischio d'esser creduto. Si fa beffe del suo comportamento e del modo in cui viene accolto (spesso esplicitamente in un ' a parte '), ben sapendo che da ipocriti quali essi sono, devon far la loro parte con volto impassibile. Il suo spirito gli permette di godere della farsa mentre li costringe a far finta d'accettare le più oltraggiose asserzioni moraleggianti. In breve, mentre gli altri fingono d'essere rispettabili, Riccardo si finge piuttosto un ipocrita: in realtà, nessun ribaldo risoluto e privo di scrupoli ha bisogno di esserlo.

Riccardo sembra essere una versione coerente e cosciente degli altri personaggi, che non possono sopportare di vedere in lui le ineluttabili conseguenze dei propri istinti. Questa è probabilmente un'altra ragione per cui s'affrettano ad accettare le sue false pretese, né possono vivere con questa purificata versione del loro istinto d'autodistruzione: ciò spiega, metaforicamente, perché tanti di loro cadono sua preda. Ciascuno è preda della parte peggiore di se stesso. Qui Anna è forse l'esempio migliore. All'inizio dell'azione, come si viene a sapere più tardi, è spinta dalle sue sventure private e politiche a maledire Riccardo e la sua futura consorte. Naturalmente, ella ha dannato se stessa. Il tormento che soffre da viva e la morte innaturale, che le verrà inflitta, sono opera di Riccardo solo in quanto egli è strumento della sua maledizione.

Vi sono ulteriori indicazioni dell'orrore implacabile del mondo di *Riccardo III*. Alcuni di coloro che sostengono il carattere marloviano della tragedia, citano, come prova, la mancanza d'umorismo. Nessun cliché d'un vaudeville di bassa lega sembra trovarvi posto. Ma questo è solo un giudizio superficiale: basti citare la scena

fra i due sicari, quando s'incontrano fra di loro e più tardi con Clarence (I.iv.), che presenta tutte le caratteristiche di tale cliché. Le somiglianze ci possono sfuggire per la morbosità della situazione: dopo tutto qui si sta commettendo un fratricidio a sangue freddo. La nuda realtà può infastidirci ed offuscare il godimento dei lazzi che conducono a quel brillante e cinico discorso sulla coscienza, che può ben gareggiare con quello di Falstaff sull'onore nella *Parte Prima dell'Enrico IV*. Ma ritengo che lo scopo di Shakespeare fosse questo: mentre buona parte della scena ha i caratteri di quel così detto ' comic relief ', essa è in effetti un'amara distorsione di questo espediente. La scena ci mostra che cosa accade allo spirito comico nel mondo qui creato dall'autore: l'umorismo si trasforma in un'amara e spietata satira, ed è divenuto troppo agghiacciante per offrire una sia pur lieve parvenza di calore umano.

Nel brillante dialogo fra i sicari, tutti i valori morali sono sovvertiti: la coscienza è una cosa pericolosa e alla fine diviene « il diavolo », tanto che obbedirvi e risparmiare la vita di Clarence significa commettere un atto infernale, resistervi ed assassinarlo è esser « bravo » e saper « difendere la propria reputazione ». I vivaci ed arguti duelli di parole fra Riccardo ed Anna, e fra Riccardo ed Elisabetta sono, ovviamente, altri esempi di queste temibili analogie con la tradizione comica. Possono perfino suggerire, in un attimo di dimenticanza, l'arguzia di Benedetto e Beatrice in *Molto rumore per nulla*. Neppure il terrificante istante della maledizione della regina Margherita che tutto comprende nella sua logica, sfugge allo spirito pronto e mortale di Riccardo (I.iii.233-40). Egli la dileggia al colmo del suo fervore ritualistico, finché, vinta, debolmente lo supplica: « Ah, fammi finire la mia maledizione ». Il dileggio di lui non s'arresta neppure qui.

V'è dell'amaro umorismo anche in quei momenti in cui Riccardo volge il suo sarcasmo contro se stesso per gli atteggiamenti da lui assunti in pubblico, sebbene, naturalmente, sempre in un ' a parte ' o in un monologo.

Quando, benché egli stesso ne sia responsabile, parla con clemenza di coloro che hanno provocato l'arresto di suo fratello Clarence (I.iii.), Rivers si congratula con lui:

> pregar per quelli che ci hanno offeso è una pratica
> assai lodevole e da buoni cristiani.

Riccardo dice ad alta voce « E' quel che faccio sempre, perché la prudenza così mi consiglia », e aggiunge fra sè « Chè se avessi maledetto ora, avrei maledetto me stesso ». Questa amara riflessione che si ritorce su di lui è sempre presente. Si può discutere se questo sia umorismo o commedia, ma il termine non è importante. Ciò che importa è rilevare come questi passi siano simili a quelli che in altre opere possono essere più giustamente chiamati comici, e che perciò questo spirito brutale è quanto di più vicino al comico Shakespeare poteva offrire nel mondo infernale che qui ha creato. Questo spirito è un fedele specchio di questo mondo, e proprio ciò che lo differenzia dalla comicità shakespeariana che troviamo altrove, molto rivela di quella tenebra morale in cui i personaggi vagano verso la propria fine, qui simbolicamente operata da uno di loro, Riccardo.

C'è inoltre un altro argomento piuttosto ovvio, ma decisivo nel provare la malvagità di tutti i personaggi, e che si rivela in tutta la sua forza fin dal primo atto, scena terza, quando la regina Margherita appare ed interrompe le ipocrite e nondimeno laceranti accuse e controaccuse dei membri della corte reale. Poiché, sia pur entro certi limiti, essa è il Coro e la Nemesi della tragedia, si deve dar credito alla descrizione che fa di essi:

> Sentite, voi pirati, che litigate,
> per le spoglie, che m'avete rubate!
> Chi può guardarmi, di voi senza tremare?
> Se come sudditi non vi chinate
> davanti a me, che sono la regina,
> tremate, almeno, come ribelli,
> innanzi a colei che avete deposta!

Vi è pure un'altra ragione per cui le sue parole dovrebbero toccarci profondamente: essa è la vedova dell'ultimo re dell'ormai deposta dinastia dei Lancaster, la dinastia cara ai cuori degli Elisabettiani, che vi associavano intimamente i Tudor, e si rivolge agli assai meno popolari membri della casa di York. Tutti sono usurpatori e tutti cadono sotto la sua maledizione. Quasi per beffa, sebbene sia proprio colui che ella più detesta e condanna con maggior ardore, sarà Riccardo lo strumento della sua vendetta. E' vero che non troverà pace finché anch'egli non sarà caduto (IV.iv. 71-78), ma prima di questa preghiera finale per la sua morte, Margherita ha enumerato i criminosi servigi che Riccardo, il rampollo degli York che distrugge gli York, ha compiuto per lei: in effetti ringrazia Iddio per lui.

> ... Oh, come ti ringrazio,
> Iddio giusto e retto, se hai deciso
> che questo cane vorace si cibi
> dei figli stessi del ventre di sua madre,
> per farla piangere seduta accanto alle altre.
> (IV.iv. 55-58)

Così Riccardo funge, in parte, come un braccio della giustizia dei Lancaster.

Ma il nostro problema non è così semplice o così chiaramente di parte, poiché né Margherita, né la causa dei Lancaster, sono, tutto considerato, meno abbietti degli York. Nel corso della tragedia si viene a conoscenza della maledizione scagliata su di Margherita dal padre di Riccardo, il nobile Riccardo, Duca di York. E' il successo di questa maledizione che la spinge ad uguagliarla con la sua. Se si ritorna per un attimo alla *Parte terza dell'Enrico VI,* (I.iv.) le circostanze che conducono alla maledizione di York ci fanno orrore per quello che rivelano della sfrenata crudeltà di Margherita nei suoi giorni di potere. Nel primo dramma è presentata come una megera e la sua malvagità uguaglia quella di Riccardo più tardi: si merita quindi appieno le maledizioni che si riversano su di lei come Riccardo merita le sue. Non ci si può quindi volgere alla parte

oltraggiata, i Lancaster, che invocano giustizia in *Riccardo III,* per giustizia morale più di quanto lo si possa con gli York. Se le maledizioni di Margherita condizionano il nostro giudizio degli York, la storia contemporanea rappresentata nella *Terza parte dell'Enrico VI,* ugualmente condiziona il nostro giudizio dei loro predecessori.

In effetti, quindi, la storia contiene la risposta alle domande che si vengono formulando riguardo l'atmosfera morale del dramma o, per meglio dire, la versione drammatica di essa che Shakespeare ci offre nei tre drammi su Enrico VI che precedono il *Riccardo III,* e in quelli che lo seguono da *Riccardo II* ad *Enrico V.* Sembra logico dedurne che Shakespeare, dopo il *Riccardo III,* abbia seguito il corso della storia a ritroso fino a Riccardo II per rintracciare le origini di quelle traversie che culminarono nella Guerra delle Due Rose e che, secondo il punto di vista dei fiduciosi Elisabettiani, erano state rimosse con la morte dello sterminatore Riccardo III e con l'avvento dei Tudor. Shakespeare sembra aver considerato la storia politica inglese dalla caduta di Riccardo II all'avvento di Enrico VII come un unico dramma, ed anche a noi val la pena di far ciò, sia pur brevemente, nonostante che Shakespeare abbia scritto le prime quattro parti dopo aver completato le ultime quattro. Il tema che domina le tragedie è quello dell'usurpazione. Le forze disordinate e distruttive scatenate da Bolingbroke si riversano incontrollate ed incontrollabili sul paese. Ciò che Bolingbroke, uomo eminentemente pratico e calcolatore, intendeva fosse solo un leggero e limitato salasso per il benessere dello stato diviene un bagno di sangue che annega generazioni su generazioni. Finalmente Riccardo III, che è l'impersonificazione nei suoi elementi essenziali di questo bagno di sangue, purifica la terra dall'ultima generazione oppressa dalla colpa, cosicché, dopo la sua fine cruenta, l'Inghilterra può sorgere a novella vita con Enrico Tudor, simbolo della riconciliazione del passato e delle sue lotte. Comprendiamo, allora, perché il mondo della tragedia

sia così orrendo. A questo punto vale la pena d'osservare che la salvezza del paese, Richmond, viene dall'esterno, dalla Francia, come un soffio d'aria pura, perché il mondo inglese è tutto profondamente contaminato.

Come vi è un intervallo di spazio fra l'Inghilterra sanguinaria e le forze del futuro, così vi era all'inizio un lasso di tempo di una generazione fra gli ultimi di coloro che avevano una concezione valida della regalità e coloro che, come Riccardo II e Bolingbroke, corteggiavano un malessere nazionale. In *Riccardo II* soltanto Gaunt e York, gli ultimi rappresentanti delle « sette fiale » « del sacro sangue di Edoardo » hanno un senso pieno e tradizionale dei diritti e dei doveri della regalità. Riccardo II, in una visione decadente dell'assolutismo, è egoisticamente conscio solo dei suoi diritti. Bolingbroke, uomo moderno che ha rotto con il principio assolutista, non ha alcun altro principio di governo a cui appellarsi se non la forza e l'espediente, i quali non possono condurre ad un ordine duraturo. Così è un usurpatore che, incapace di sostituire al dogma del diritto divino d'autorità un nuovo dogma che possa in ugual modo simboleggiare la continuità e l'ordine dello stato, non può controllare il caos che egli stesso ha scatenato (1). Nè sanno farlo coloro che gli succedono, e il sangue genera il sangue.

Non è un'asserzione per nulla originale affermare che Shakespeare pone in relazione l'interpretazione tradizionale della ragione e delle passioni nell'individuo con quella dell'ordine e il caos nello stato, ma può riuscir nuovo valersi di questo parallelo per stabilire fino a che grado Riccardo III sia il simbolo del suo ambiente politico e morale. Non occorre soffermarsi a lungo sul caos che, secondo Shakespeare, s'accompagna inevitabilmente al governo dell'usurpazione, dopo la deposizione

---

(1) Per una simile atmosfera corrotta nei lavori che precedono il *Riccardo III,* si veda L. Unger, *Deception and Self-deception in Shakespeare's Henry IV. The Man and the Name.* Minneapolis, 1956, p. 3-17.

del re legittimo, simbolo della ragione di stato: basti citare il famoso discorso di Ulisse sull'ordine cosmico, politico e psicologico in *Troilo e Cressida* (I.iii. 75-137). Verso la fine del discorso vi è l'affermazione che quando la ragione è distolta dal retto sentiero, perché schiava della passione, provoca un sovvertimento nella propria gerarchia, un'usurpazione dell'autorità mentale e l'inizio del caos nell'individuo. E' l'estrema conseguenza accennata in *Venere ed Adone* (792) « Allorchè la ragione fa da ruffiana agli eccessi della lussuria ». Ma per ritornare alle parole di Ulisse che trattano della distruzione dell'ordine:

> La forza toglierebbe il posto al diritto, o piuttosto, diritto e torto, tra la cui infinita tenzone risiede la giustizia, perderebbero i loro nomi e la giustizia il suo: indi ogni cosa si risolve in potere, potere in volere, volere in appetito e l'appetito, lupo universale, così doppiamente secondato da potere e volere, è forza che faccia una preda universale e infine divori se stesso.

Ma non sono questi versi una perfetta descrizione di Riccardo quale lo si è venuto delineando? Riccardo è il favorito di quasi un secolo di storia inglese, che lo ha fatto suo e ha creato in lui un riflesso di se stessa: è l'incarnazione dello spirito usurpatore e perciò del caos. Come si è notato fin dall'inizio, egli è, pressoché letteralmente, una massa di caos fisico e politico, la cui mera esistenza è una sfida all'ordine naturale. Se il caos nello stato riflette politicamente il pervertimento del controllo delle passioni, allora ci si deve aspettare tale pervertimento anche in Riccardo. Si è già detto prima come le due passioni predominanti in Riccardo, la sete di potere sessuale e di potere politico, siano gravemente perverse. Inoltre vi è in Riccardo un'intelligenza brillante, ma criminosamente distorta al servizio delle sue perverse passioni, proprio come ci si può aspettare dall'incarnazione dell'usurpazione.

Se la storia, però, prende forma umana in Riccardo, si serve anche di lui, perfetta impersonificazione degli orrori, per purificare se stessa, e porre fine al suo regno.

In un certo senso, la storia inglese diviene escatologia in Richmond, e i Tudor rappresentano la Seconda Venuta che dà inizio all'età dell'oro. Ho già fatto notare come Richmond venga da un altro paese per la salvezza dell'Inghilterra. Secondo Elisabetta, soltanto sotto la sua egida può Dorset salvarsi « dal potere dell'inferno » (IV.i.43) Richmond, che nel corso della tragedia appare da lontano come una fonte d'aiuto, di fatto impersonifica il Salvatore, proprio come Enrico VI, santo ed inefficiente, è servito, al pari del Battista, a profetizzare il suo regno.

Lo spirito di usurpazione e di caos ha dimorato in vario grado, con tutti i personaggi di Shakespeare, dopo la deposizione di Riccardo II. Così, come s'è venuto vedendo, Riccardo III ne è il simbolo, la temibile proiezione di quel peggior se stesso che essi non osano affrontare. E per essi, il vederlo riflesso in Riccardo, come molti sono costretti a fare, riesce di solito fatale, poiché vengono travolti dall'implacabile tenebrosità del suo aspetto.

Vi è un altro ed ultimo modo in cui il peso mortale della storia entra nella tragedia: il rito. La forza delle oscure generazioni passate si fa sentire precipuamente attraverso le maledizioni. La maledizione segue certe regole fisse, come si è visto nell'insistere di Margherita perché possa darvi un finale appropriato. Dev'essere cristallizzata in un rituale ben definito, quasi una formula magica, per essere efficace, ed invariabilmente raggiunge il suo scopo. La prolungata maledizione di Margherita che si estende per tutta la tragedia serve a darle una certa struttura. In essa, ella assegna il fato di quasi tutti i personaggi. L'azione che segue è costruita in modo da far vedere come si avveri tale maledizione, mentre uno dopo l'altro tutti vi soccombono. Valendosi di diversi espedienti, Shakespeare fa sì che noi li vediamo cadere vittime di essa, inserendo, ad esempio, delle brevi scene prima delle esecuzioni, in cui si attesta esplicitamente il valore della maledizione, in un caso fa addirittura ricomparire Margherita perché possa enu-

merare i suoi cruenti trionfi. Secondo il mondo occulto del rito e della magia, le vittime cadono per opera sua più che di Riccardo, perché anche lui, che si rivela sterminatore prima di divenire distruttore di se stesso, ne è vittima. Ho già rilevato come la prima maledizione di Anna, di cui veniamo a conoscenza solo molto tardi, funzioni fin troppo bene. Una volta pronunciata, la maledizione non può essere sciolta, né i suoi effetti possono venir annullati, anche se alla fine si ritorcerà su di lei e su Riccardo. Anche la Duchessa di York, la vedova che nella generazione precedente ha il ruolo ora sostenuto dalla vedova di Lancaster, (proprio come Elisabetta succede ad Anna) deve aggiungere la sua maledizione alle altre di cui suo figlio porterà il peso. La notte prima di Bosworth, i fantasmi delle vittime di Riccardo, di nuovo secondo il rito, scagliano la maledizione finale, la stessa che Faustus ha gettato contro se stesso « Dispera e muori ». Inoltre essi benedicono Richmond e, giacché rappresentano sia gli York che i Lancaster, pongono il suggello della riconciliazione sulla casata dei Tudor. Gli spiriti dei principi di York, ad esempio, dicono al dormiente Richmond:

> Vivi e sii padre di una stirpe felice
> di re: i figli infelici di Edoardo
> ti augurano prosperità.
>
> (V.iii. 157-58)

Quella di Margherita non è la prima maledizione del dramma. Si è veduto come fosse ispirata da ciò che è parso essere l'efficacia della prima maledizione di York nella *Terza parte dell'Enrico VI*. Se quella maledizione l'ha privata del potere e della famiglia, perché non dovrebbe rispondervi con un'altra rivolta contro coloro che ne furono gli esecutori? Sembra che, come si può risalire alla storia di fatti antecedenti il dramma per la causa della maledizione di Margherita, così si possano rintracciare maledizioni su maledizioni a ritroso attraverso generazioni assetate di sangue su fino a Riccardo II. Quando si giunge a *Riccardo II* (scritto non

molto tempo dopo il *Riccardo III*) si trovano all'inizio della tragedia alcuni discorsi di Riccardo (III.iii. 85-100) e di Carlisle (IV.i. 136-49) che sono in parte profezie dei futuri spargimenti di sangue ed in parte maledizioni che li invocano.

Vi è un'altra forma ritualistica nel dramma ed è quella usata nel lamento delle donne e dei fanciulli. Essi, quasi a gara, narrano i loro dolori i quali, essendo i dolori dei principi, sono i dolori della storia. Il lamento prende la forma di una competizione stilizzata e salmodica in cui coloro che ancor sopravvivono delle oscure generazioni, cantano le loro sofferenze. Una sola citazione sarà sufficiente a dimostrare quanto il linguaggio sia rigidamente stilizzato:

ELISAB. — Oh, non mi impediranno di urlare e piangere,
di accusare il destino, di tormentarmi!
Voglio allearmi alla nera disperazione
e diventare nemica di me stessa!

DUCHESSA — Ma che significa questa scena
di selvaggia impazienza?

ELISAB. — Significa che intendo
compiere un atto di tragica violenza:
il re mio sposo, tuo figlio, Edoardo, è morto.
Perché crescono i rami senza radici?
Perché le foglie senza linfa non cadono?
Che ogni sorgente converga nei miei occhi,
perch'io guidata dalla luna acquosa
anneghi il mondo in lacrime copiose!
Oh, mio marito il buon signore Edoardo!

BAMBINI — Oh, nostro padre il buon signore Clarence!

DUCHESSA — Oh i due figli miei Edoardo e Clarence!

ELISAB. — Sei morto Edoardo, o mio solo sostegno!

BAMBINI — Sei morto, Clarence, solo sostegno nostro!

DUCHESSA — Oh, miei soli sostegni siete morti!

ELISAB. — Mai una vedova soffrì maggiore perdita!

BAMBINI — Mai orfani soffrirono maggiore perdita!

DUCHESSA — Mai madre soffrì maggiore perdita!
Sono la madre di tutti questi pianti!
Il vostro è un dolore parziale, il mio totale.
Lei un Edoardo piange: anch'io lo piango.
Ma io piango un Clarence, che lei non piange.
Quei bimbi piangono Clarence, con me;

ma io piango Edoardo, loro no.
Ahimé, voi tre, versate i vostri pianti
su chi è tre volte più infelice di voi!
Io sono la nutrice del vostro strazio
e lo rimpinguerò coi miei lamenti.

(II.ii.)

Non occorre soffermarsi a lungo sugli echi e sulle ripetizioni del brano e sulla sua simmetria, sull'efficacia di talune parole. Simili confronti di dolore hanno luogo fra Margherita, la Duchessa di York ed Elisabetta (IV.iv.) e, sebbene men chiaramente disposti in schemi ritualistici, fra Elisabetta ed Anna (IV.i.). Il carattere impersonale del lamento suggerisce la sua validità storica piuttosto che individualistica. I personaggi sostengono una parte nota, recitando per la loro generazione un ruolo che è stato ripetuto diverse volte, prendendo dalla storia parole e lacrime già spesso usate e versate.

Il rituale del lamento e della maledizione che successive generazioni hanno formulato l'una in risposta all'altra ci trasporta lontano nel tempo e nella tradizione oltre il *Riccardo II*, a quei primi drammi di sangue e passione e nemesi, i cui cicli comprendevano la storia d'una famiglia e d'un regno, che diedero inizio alla tragedia occidentale. E' forse con la tragedia greca più che con Marlowe e Seneca che *Riccardo III* è intimamente e profondamente legato.

(Traduzione di Toni Cerutti)

La locandina

Il Teatro Stabile di Torino e Vittorio Gassman presentano a partire da lunedì 12 febbraio 1968 al Teatro Alfieri di Torino

Riccardo III

di *William Shakespeare*
Versione di *J. Rodolfo Wilcock*
Regia di *Luca Ronconi*
Scene di *Mario Ceroli*
Costumi di *Enrico Job*
Musiche di *Fiorenzo Carpi*

Re Edoardo IV	*Carlo Montagna*
Edoardo, Principe di Galles	*Marco Margine*
Riccardo, Duca di York	*Marzio Margine*
Giorgio, Duca di Clarence	*Mario Erpichini*
Riccardo, Duca di Gloucester	*Vittorio Gassman*
Un bambino, figlio di Clarence	*Giorgio Locuratolo*
Il Conte di Richmond	*Giacomo Piperno*
L'Arcivescovo di York	*Edoardo Florio*
Il Vescovo di Ely	*Franco Ferrari*
Il Duca di Buckingham	*Mario Carotenuto*
Il Duca di Norfolk	*Gianni Bertoncin*
Il Conte di Surrey	*Edoardo Florio*
Il Conte Rivers, fratello di Elisabetta	*Remo Varisco*
Il Marchese di Dorset } figli	*Ezio Busso*
Lord Grey } di Elisabetta	*Pierangelo Civera*
Lord Hastings	*Umberto D'Orsi*
Lord Stanley	*Attilio Cucari*

Sir Richard Ratcliff	*Emilio Marchesini*
Sir William Catesby	*Ugo Maria Morosi*
Sir James Tyrrel	*Virgilio Zernitz*
Sir James Blunt	*Giorgio Ferrara*
Sir Robert Brakenbury	*Enzo Fisichella*
Un Prete	*Mario Ventura*
Tressel	*Toni Rossati*
Berkeley	*Mario Ventura*
Il Lord Sindaco di Londra	*Enzo Garinei*
Lo Sceriffo del Wiltshire	*Carlo Baroni*
Primo assassino	*Duilio Del Prete*
Secondo assassino	*Franco Giacobini*
Un carceriere	*Edoardo Borioli*
Primo londinese	*Edoardo Borioli*
Secondo londinese	*Giorgio Ferrara*
Terzo londinese	*Oreste Rizzini*
Un messaggero	*Toni Rossati*
Un messaggero di Stanley	*Gianni Guerrieri*
Un paggio	*Oreste Rizzini*
Primo messaggero	*Gianni Guerrieri*
Secondo messaggero	*Toni Rossati*
Terzo messaggero	*Edoardo Borioli*
La Regina Elisabetta	*Marisa Fabbri*
La Regina Margherita	*Edda Albertini*
La Duchessa di York	*Maria Fabbri*
Lady Anna	*Edmonda Aldini*
Una bambina, figlia di Clarence	*Daniela Sandrone*

Collaborazione organizzativa *Giuseppe Erba*

Assistenti alla regìa *Piero Baldini, Giorgio Ferrara*

Direttore di scena *Giorgio Scotton* - Capo macchinista *Carlo Baroni* - Capo elettricista *Cesare Giuffrida* - Rammentatore *Leone Marchetti* - Sarta *Carmen Pericolo* Attrezzista *Silvio De Stefanis* - Segretario *Carlo Anedda.*

Allestimento scenico realizzato nei laboratori del Teatro Stabile di Torino

Direttore dell'allestimento *Uberto Bertacca*

Costruzioni *Salvatore Fortuna, Romano Daeder* - Sartoria *Angelo Delle Piane* - Parrucche *Mauro Turrin*

Le scene e i costumi del Riccardo III di Shakespeare, creati rispettivamente da Mario Ceroli e Enrico Job, sono stati interamente realizzati nei laboratori di scenografia e sartoria del Teatro Stabile di Torino, che per l'occasione hanno subito — si può dire — la più massacrante delle prove di efficienza.

Da circa quattro anni quasi tutti i costumi dei vari spettacoli escono dai laboratori dello Stabile: e non si è trattato di spettacoli di poco conto. Vogliamo citare solo **Riccardo II, Anconitana, Se questo è un uomo, Come vi piace, Il Gabbiano, Mercante di Venezia, I dialoghi dei Ruzante**, fra i più pesanti come allestimento; ma forse finora nessuno ha richiesto maggior impegno e fatica di questo.

Un mese di lavoro per 19 sarte, sotto la guida di Angelo Delle Piane, per complessive 5.600 ore lavorative. Sono stati realizzati 58 costumi (tanti sono i bozzetti di Enrico Job per i 47 personaggi della tragedia scespiriana): 10 macchine per cucire (di cui 6 appositamente allestite per trattare la corda) hanno lavorato in media 10 ore al giorno.

Le scene, negli ultimi dieci anni circa, sono sempre state realizzate dal Teatro Stabile nei suoi laboratori i quali da quest'anno sono sistemati in una nuova più ampia e attrezzata sede.

Tecnici espertissimi, ormai, i nostri non vanno certo « in crisi » per nessun apparato scenico da allestire. Ma questa volta l'impegno era maggiore che mai, dovendo realizzare una scena che figurerebbe benissimo in una avanzatissima mostra di arti figurative.

Per la realizzazione dell'impianto scenico ideato da Mario Ceroli sono occorse all'incirca 2000 ore lavorative: con Ceroli e il capo degli allestimenti scenici Uberto Bertacca, il capo costruttore Salvatore Fortuna e i macchinisti Romano Daeder e Carlo Baroni con le loro squadre di falegnami e fabbri hanno dovuto affrontare un lavoro fuori del consueto.

Su carrelli mobili (per i quali sono state impiegate 100 ruote con cuscinetti a sfere) 46 uomini di legno di grandezza innaturale, 6 cavalli pure di legno, « invadono » la scena, una sorta di gabbia in cui campeggia una enorme sfera mobile di legno.

Completiamo queste note con altri dati sempre riferentesi al materiale impiegato nella realizzazione, e li elenchiamo così, alla rinfusa: 50 mc di legname; 500 mq. di panforte; circa 100 mq. di compensato, 1000 bulloni, 50 Kg. di colla, 1 quintale e mezzo di chiodi, ecc.

Incontro con Luca Ronconi

Il Riccardo III *che presenta lo Stabile di Torino è nato da un lavoro di gruppo al quale hanno partecipato attivamente con il regista Ronconi lo scenografo, il costumista, il musicista e poi, quotidianamente, tutti gli attori ed in modo particolare, com'è ovvio, Vittorio Gassman. Lo spettacolo, ci sembra, manifesta nel risultato finale questa ricchezza di contributi felicemente armonizzata attorno ad alcune idee direttrici. Il merito d'aver formulato tali idee, che sono i veri e propri assi attorno ai quali ruota tutta la rappresentazione e di avere accolto e armonizzato i più diversi contributi, dopo averli stimolati con una sorta di lucido entusiasmo, spetta a Ronconi. Il giovane regista, che vanta una formazione d'attore, che gli consente di mettersi con grande disponibilità e comprensione nella pelle degli attori che lavorano con lui, unisce, ad un eccezionale rigore intellettuale, una intelligente spregiudicatezza, un grande fervore inventivo ed una instancabilità possibile solo in chi ama senza riserve il proprio lavoro e sa credere seriamente in ciò che fa. Queste virtù, sono, riteniamo, la sua forza e la base del suo successo.*

Ci è sembrato pertanto interessante, nella fase preparatoria del Riccardo, *intavolare con Ronconi una conversazione che, al di là della sua estemporaneità, potesse gettare una luce chiarificatrice non già dello spettacolo, bensì dei propositi dai quali esso è nato.*

Ci dica, innanzi tutto, quali particolari motivi di interesse lei riscontra nel testo scespiriano del Riccardo III.

Direi che l'interesse verso il *Riccardo III* si fonda su due ordini di considerazioni. Il primo è costituito dalla storia artistica e dalla personalità di Gassman, che è forse uno dei pochi attori italiani che possono van-

tare al loro attivo una tradizione personale di interpretazioni scespiriane. E' sembrato opportuno, non solo a me, in primo luogo allo stesso Gassman, che in occasione di un ritorno alle scene dell'attore dopo un'assenza durata alcuni anni, la scelta dovesse cadere su Shakespeare ed in particolare su un grande personaggio scespiriano. Per parte mia, è risaputo che i miei interessi si orientano in modo specifico verso il teatro elisabettiano: un teatro che oggi presenta, per molti aspetti, delle stimolanti indicazioni di lavoro proprio nella direzione in cui ai nostri giorni le ricerche drammaturgiche si svolgono. Si tratta di testi aperti ad interpretazioni nuove ed audaci, strutturalmente del massimo interesse e per di più ricchi di implicanze non solo poetiche, ma storiche e politiche.

Il *Riccardo III,* non solo per le possibilità interpretative che offre ad un attore come Gassman, mi sembra particolarmente interessante anche da quest'ultimo punto di vista al quale ho fatto cenno.

Dunque, vediamo quale è stato il rapporto che ha stabilito con il testo ed in particolare quali novità la sua lettura critica, prima, e registica, poi, propone.

La mia lettura del testo non vuole essere programmaticamente nuova ed in realtà non ritengo sia tale in senso assoluto in quanto non sono certo il primo ad accantonare l'idea di una tragedia nera, truculenta, grandguignolesca, incentrata su un personaggio visto, in passato, come una sorta di genio del male.

Per rispondere alla sua domanda, dirò che mi sono accostato al testo servendomi di due ipotesi, una strutturale ed una storica, che mi sono servite a « provocare » il testo, e costringerlo a rivelarsi meglio, ma che in ogni modo non debbono essere considerate delle tesi e neppure delle chiavi interpretative. Si tratta, ripeto di ipotesi di lavoro, che, in quanto tale, valgono durante lo svolgimento del lavoro registico, ma che non necessariamente debbono caratterizzarne il risultato.

Diciamo che si tratta di due reagenti di cui lei si è servito per offrire alla fantasia interpretativa degli appigli, e che ora le segnala non perché vengano considerate chiavi di lettura del testo, ma semplicemente, un'altra volta, appigli, in questo caso, per intendere del suo lavoro di regista. Parliamo dunque della prima ipotesi, cioè quella strutturale.

Ho notato che, nel *Riccardo III,* Shakespeare usa il tempo in un modo assai curioso, cioè in forma concentrata. In una normale cronaca i vari fatti si susseguono e si intrecciano secondo una successione temporale, e successione e intreccio danno vita ad un affresco drammatico, in grado talora di raggiungere punte tragiche. In questo caso, invece, non abbiamo una vera e propria successione, né un vero e proprio intreccio, in quanto i fatti che riguardano ciascuno dei vari personaggi vengono di solito condensati, sintetizzati o comunque raggruppati in una o poche scene, sicché l'opera procede per blocchi entro i quali in virtù di una sorta di accelerazione temporale, si compendiano vicende che nella realtà dovrebbero essere assai più diluite o comunque più fittamente intrecciate ad altre vicende.

L'accelerazione temporale produce sempre a teatro un effetto comico e talora addirittura grottesco, il che si verifica anche in questo caso. Ciò non significa però che io abbia cercato la comicità a tutti i costi alterando il carattere dell'opera.

La seconda ipotesi, cioè quella storica, in che cosa consiste?

Ho immaginato — sempre nello spirito di cui parlavo prima e non certo per affermare una tesi — che Shakespeare abbia scritto il *Riccardo III* a fini denigratori nei confronti del personaggio, un po' come può farsi a scopo di polemica politica. A questo proposito non si deve dimenticare che Riccardo è stato l'ultimo re della dinastia che precedette quella dei Tudor e che pertanto

l'elisabettiano Shakespeare poteva avere interesse a metterlo in luce sfavorevole. Ad ogni modo, ripeto, si tratta di una ipotesi di lavoro che mira ad evitare il pericolo di guardare al personaggio unicamente come ad un'anima nera, romanticamente, ad un genio del male. Caso mai mi sembra che, come reo, Riccardo debba essere associato almeno con il personaggio della regina Margherita, che Shakespeare con indubbia « licenza » fa intervenire nell'azione contro ogni verosimiglianza storica, in quanto la regina si trovava in realtà in Francia, dove sarebbe morta. Questa distorsione della storia, in un'opera che peraltro è scrupolosissima nel rispetto dei fatti, mi induce a pensare che sia una distorsione voluta proprio per mettere accanto due personaggi significativi nella direzione di una intelligenza criminosa. Nello spettacolo io cerco di creare un rapporto tra Riccardo e Margherita diverso da quello che esiste tra questi due personaggi e tutti gli altri.

Le sue due ipotesi mi sembrano interessanti ed immagino a quali risultati possano condurre. Comunque sin d'ora mi pare chiaro che la sua interpretazione rifiuta o quanto meno pone in secondo piano la tesi tradizionale che vede Riccardo come un « villain » senechiano, cioè un « brutto » che, per frustrazione e rancore, cerca una rivalsa nella potenza perseguita criminosamente.

Senza dubbio. La mia analisi sul personaggio di Riccardo non è di tipo psicologico, non mi interessa la componente sentimentale e passionale. Direi che anche la tesi del machiavellismo, intesa come la si intende comunemente, non mi convince del tutto. Per me il machiavellismo qui costituisce essenzialmente un pretesto.

Qual'è, dunque, la fisionomia del suo Riccardo?

Riccardo, come ho già detto, per me non è un passionale; è un uomo lucido con una indubbia tendenza a fare il male, indotto a realizzare concretamente questa

sua tendenza da una società e da un ambiente storici « malfatti ». Riccardo usa la perfidia perché si rende conto che per dominare il mondo che gli sta attorno la perfidia è il mezzo giusto. In tale spirito, contrariamente a quanto avviene di solito negli allestimenti di quest'opera, Riccardo non è presentato come un gigante malefico circondato da nullità aventi il solo scopo di dargli la battuta e di farsi scannare, ma è presentato come uomo in mezzo a uomini, abile conoscitore delle debolezze altrui e ancor più abile sfruttatore di tali debolezze. Aggiungerei che, a differenza di altri drammi scespiriani e a differenza degli stessi *Lunatici* di Thomas Middleton, che ho messo in scena, dove il senso del tragico deriva dalla carica e dal significato morale che assumono il delitto, qui ci troviamo di fronte ad una situazione di tutt'altro tipo. Qui il dramma diventa, verso la fine, tragedia, tuttavia non per la densità crudele che vi assume l'azione, ma al contrario, per il progressivo meccanicizzarsi, automatizzarsi e spersonalizzarsi del delitto, e per il senso di vuoto che si crea quando ad uno ad uno gli interlocutori o le vittime designate vanno scomparendo.

Questi interlocutori, queste vittime designate, ci diceva, qui assumono un'importanza che, di solito, negli allestimenti del Riccardo, *non hanno. Qual'è il loro preciso rapporto nei confronti del protagonista?*

I personaggi che stanno attorno a Riccardo sono valorizzati da Shakespeare mediante un procedimento di amplificazione retorica, sono cioè personaggi che tendono a recitare, per se stessi in primo luogo, una bella parte. Il rapporto principale che Riccardo stabilisce con loro è un rapporto di « riduzione », mediante un processo di eliminazione progressiva della dilatazione retorica, delle sovrastrutture, e di rivelazione del poco che i vari personaggi in realtà sono, e poi, con un passo oltre, di totale vanificazione della loro personalità. Questa, direi, è la vera crudeltà di Riccardo: una crudeltà che consiste

nel distruggere moralmente, nel ridurre a niente il prossimo; dopo di che, l'uccisione fisica acquista quasi un valore di pleonasmo. Si veda, ad esempio, il comportamento nella scena iniziale con Lady Anna. Qui Riccardo, lungi dal comportarsi da « serpente fascinatore », sfrutta le debolezze della donna, il suo dolore, i suoi sentimenti in modo da poterla tranquillamente annientare. Analogo trattamento subisce, da parte di Riccardo, il fratello. Ad un re che morendo si accinge a recitare la bella parte del pacificatore, quasi allo scopo di lasciare una eredità di affetti alle spalle, Riccardo mostra la vacuità e la falsità del tutto, sì da portarlo quasi alla disperazione. E ancora, nella scena finale con la regina Elisabetta, Riccardo mostra alla donna quanto poco determinante nel suo comportamento sia il dolore che essa vanta e quanto, per contro, importante sia la mollezza della sua personalità morale, mollezza che la spinge a compiere atti molto più gravi di quelli compiuti dallo stesso Riccardo.

Dunque un Riccardo più cinico che perfido?

In certo senso, sì. Ad ogni modo un Riccardo che esprime con assoluta lucidità l'idea tipicamente elisabettiana del nulla e della nullità della natura umana.

Sul piano della recitazione e dell'allestimento scenico, come ha realizzato la sua visione del testo scespiriano?

La recitazione di Gassman si ispira in modo a mio avviso esemplare ad una idea di Riccardo « macchina divoratrice », proprio nel senso di annullare gli interlocutori prima di ucciderli; lo stesso costume indossato dall'attore appare come una grossa trappola meccanica, mentre la scena si presenta come una sorta di mandibola di legno. A tale proposito vorrei aggiungere che ho cercato deliberatamente di evitare il cosiddetto tono poetico e di ottenere la poesia attraverso una assoluta fisicità di tutta l'azione, di tutto ciò che concorre a creare lo spettacolo.

Non voglio coinvolgere il pubblico in una sorta di suggestione psicologica; voglio invece che esso avverta l'imperiosità di un fatto, la brutalità degli impulsi, delle sensazioni corporali e via dicendo.

L'aver scelto come autore delle scene uno scultore quale Ceroli è indubbiamente una scelta interessante e nuova. Che cosa l'ha spinta a farla?

Di fronte alle sculture di Ceroli mi sono reso conto che esse rivelano una singolare corrispondenza con l'idea che io mi sono fatto del *Riccardo* scespiriano. C'è nell'opera di Ceroli un tono claustrofobico molto significativo. La scena non è nata da una vera e propria meditazione di Ceroli sul *Riccardo,* quanto, piuttosto, sulla scorta della corrispondenza che indicavo, da una utilizzazione, operata su mio suggerimento, di esperienze di Ceroli applicate al testo di Shakespeare.

Analogo processo presiede alla realizzazione dei costumi di Job?

Sostanzialmente sì. Si tratta di costumi realizzati, forse per la prima volta, senza neppure un centimetro di stoffa, ma con materiali che servono ad accrescere la fisicità dei personaggi: corda, gomma, metallo, pelliccia.

Di che cosa sono fatte le scene?

Di ferro e di legno. Scene e costumi, come tutta l'interpretazione, mirano a suggerire un'idea di universo elementare, primitivo, fisico, prevalentemente fisico e non civile. In ciò, secondo me, deve cercarsi la forza del testo scespiriano riletto oggi.

Intervista a cura di
GIAN RENZO MORTEO

I costumi di Enrico Job

Lady Anna

Il Duca di Buckingham

La Duchessa di York

Riccardo Duca di Gloucester

Luca Ronconi: maturità di un regista

Riteniamo interessante, al fine di una più approfondita analisi della personalità del regista Luca Ronconi e, di riflesso, indirettamente, di una migliore comprensione dello stesso spettacolo presentato dal nostro Teatro, pubblicare il seguente saggio del critico Giuseppe Bartolucci sui Lunatici *di Thomas Middleton, lo spettacolo che ha rivelato Ronconi.*

Bisogna convenire che questo « Lunatici » a due anni di distanza, ossia al di là della testimonianza positiva di una sola stagione, resiste appieno; così chi pensava che fosse soltanto uno spettacolo occasionale, dettato più dalla moda e meno dalla convinzione, più dall'imitazione che dall'invenzione è costretto a rivedere il suo giudizio. D'altronde tale revisione di giudizio è tanto più necessaria quanto meno i « Lunatici » siano abbandonati al successo di oggi; voglio dire che è il momento di indagare oggettivamente questo prodotto teatrale di Luca Ronconi e degli altri interpreti nel momento in cui ha preso vita e si è determinato artisticamente. Direi che quel che tiene unita la rappresentazione è anzitutto una *idea* di interpretazione degli attori: una idea nel senso che in essa gli attori sono sottomessi o liberati che si voglia dire a un movimento deformante-immaginativo del comportamento, in cui i gesti e la fonetica e l'atteggiamento prendono forma e si disfanno alternativamente, su una melanconia nera di fondo in costante espansione e resistenza.

Questa nera malinconia è attaccata a tutti quanti, i buoni di mente e gli infelici di mente, senza soluzione di continuità, in quanto il movimento suo lega gli uni e gli altri, variando semmai soltanto la conformazione loro deformante-immaginativa per gradazione quantitativa e mai qualitativamente. Ora dare corpo a questa

malinconia nera è stato l'intento e il compito di Ronconi, mediante quell'*idea* di cui si è detto, e per la quale gli attori si offrono a noi in un comportamento che deliberatamente distrugge ogni verosimiglianza ed imitazione, risalendo a gesti esasperati, a una fonetica disalterata, un atteggiamento, infine, in continua eversione di ogni approssimazione del quotidiano e del banale.

Ciò che conta è che però tutto ciò avvenga deliberatamente, e senza alcuna perdita, nel corso della rappresentazione; su una nozione provocatoria di « gusto », imperante e proliferante, che è davvero la sua costante, la sua tematica più evidente e completa; un « gusto » provocatore che continuamente mette alla prova non soltanto gli spettatori, resi partecipi di esso al punto di assuefarsene alla fine e comunque da accettarlo come metro di confronto e di comunicazione, ma che anche sottopone gli attori ad una fusione e divergenza contemporaneamente con se stessi, ora resi consapevoli di quel che fanno, ora invece travolti dal loro stesso comportamento, in un'alternanza compensatrice e benefica.

Accade infatti che questo provocatorio «buon gusto» da comportamento interpretativo si espanda a giudizio morale della vicenda, con un'aggiunta clamorosamente negativa della morale quale la si suole intendere a livello piccolo-borghese, e che qui è ricondotta alla sua matrice elisabettiana senza alcun sforzo se non quello di intendere i personaggi e le loro azioni semplicemente come si svolgono, lasciando che i primi prendano piede secondo la loro natura e che la seconda si disciolga secondo la determinazione sua. A me pare che Ronconi abbia ottenuto dagli attori quell'*idea* interpretativa di cui si è detto, proprio in primo luogo perché l'ha coerentemente applicata ad una mancanza assoluta di « moralità » della vicenda e dei personaggi, inserendo la rappresentazione in un circuito appunto di « gusto » provocatorio, senza alcuna indecisione e senza alcuna perplessità. E se è vero che i personaggi e la vicenda lo aiutavano e lo spingevano a ciò, « I lunatici » di Middleton vivendo precipuamente e sostanzialmente di « immoralità » e di « gusto » provocatorio; anche vero che è stato proprio lui a erigere e costruire quell'idea interpretativa, su tali materiali, con una deformazione immaginativa, come si è detto, e cioè con una singolare appropriazione di comportamento interpretativo, al quale hanno aderito il Fantoni e la Fortunato, e tutti gli altri, con una fusione più che invidiabile, dal momento che si tratta di un'*idea* interpretativa abbastanza unica, almeno in Italia, e forse irrepetibile.

In effetti per quest'*idea* interpretativa immaginativo-deformante cui è lecito apporre derivazioni fuori di casa nostra, in un momento di rivalutazione e della « crudeltà » non bisogna in casa nostra invano cercare un antecedente mancando gli elementi di confronto ed i materiali di sperimentazione, sia come indicazione semplicemente culturale sia come proposizione strettamente teatrale. E quel che sorprende è l'unicità e la specificità di tale applicazione, se non la si sapesse appunto, come si è visto, venuta fuori, da una premeditazione, da una elaborazione di *idea* interpretativa, e al tempo stesso non fosse costituita di un tessuto artistico nostro, ossia con un tipo di deformazione immaginativa che è sincera non soltanto per la sua continuità ma anche per la sua originalità.

Si tratta infatti di una interpretazione, come ognuno ha potuto sincerarsi, che non ha alcunchè di esistenziale, nel senso che voglia provocare una sensazione di disagio di vivere e di opposizione angosciosa rispetto ad una morale, e non ha nemmeno alcunché di ribellismo pedagogico o di prevaricazione di comportamento rispetto ad una tematica specifica; ed in tal modo gli attori e quindi lo spettacolo sfuggono sia ad una specie di rivendicazione romantica dell'immaginazione in sede di pura esasperazione sia ad una specie di sollecitazione deformante in sede di opposizione astrattamente eversiva. Ed accade allora che si entri in questa *idea* di interpretazione sin dall'inizio, sgombri fortunatamente da ogni moralismo e da ogni ideologismo, investiti dal comportamento degli attori totalmente, su una tema-

tica sufficiente a se stessa, che è quella dei fatti che si svolgono e del modo con cui i personaggi vi si muovono, ossia in piena soggezione e libertà, al tempo stesso, con estrema effusione rigorosa e con altrettanto estrema rigorosa chiusura, senza perdere la corposità storica elisabettiana e senza disperdersi romanticamente e esasperatamente in via di recupero culturali interpretative, paghi di quell'*idea* che li avvolge e li dichiara, li seduce e li completa, li qualifica e li realizza.

Senza questa *idea* interpretativa fine a se stessa strutturalmente, o meglio consapevolmente espansa su una premeditazione, « I lunatici » non avrebbero resistito alla « immorale » violenza degli effetti dei personaggi, di Beatrice e di De Flores in particolare, e non avrebbero resistito nemmeno alla carica di « cattivo gusto » di cui sono profondamente portatori, smarrendosi in una proposta teatrale di distorsione di sentimenti o di scompaginazione di costumi; mentre è vero che quella « immorale » violenza è come incastonata in una tensione perfettamente legittima e quel « cattivo gusto » è fatto rientrare in una stesura scenica omogenea, del resto scaturente da quella stessa tensione, ed in più caratterizzata autonomamente. Così all'insegna di tale *idea* interpretativa non viene fuori alcuna « morale » se non quella implicita all'azione, e non viene fuori nemmeno una qualsiasi storicizzazione se non quella appartenente ai personaggi suoi. Ora ciò che diciamo tensione nei « Lunatici » è specificatamente movimento, come linea continuamente tendente a rendersi *curva* e non rispettosa di parallelismo e di infinità, un movimento peraltro circolare nella misura in cui le parole si accompagnano ai gesti e il comportamento si addossa all'azione, cioè mangiantesi nel momento in cui si propone, deviantesi nel momento stesso del suo delinearsi.

Questo movimento circolare come tensione formale dell'azione è l'elemento specifico di quell'*idea* interpretativa di cui si è parlato; ed attorno ad esso ruotano i gesti e le voci degli attori, i primi ripetendo la melanconia nera di cui sono rivestiti in tante linee anch'esse

circolari e cioè concentriche rispetto al corpo da cui prendono forma, mentre le seconde che sono nella stessa natura stilistica dei gesti, hanno il compito di sorreggere e di suggellare gli stessi gesti nella loro deformazione auditiva, alle parole rimanendo l'altro compito di far risalire d'immaginazione il comportamento. Così si crea tra il comportamento degli interpreti e l'azione una correlazione di carattere stilistico tendente a riversare e a regolare l'azione come puro movimento, come pura tensione, in un'offerta di scrittura scenica precipuamente fondata su un'idea di interpretazione.

Questo è tanto più vero quanto meno lo spettatore è reso partecipe dalla commozione e dallo scandalo delle cose che avvengono; così tutte le volte che gli interpreti, dallo stesso Fantoni alla Fortunato, per non dire degli altri, si dimenticano di essere semplici trasmettitori di movimento, di tensione, accelerando i gesti oltre misura oppure riducendoli arbitrariamente, esasperando le voci o abbassandole individualmente, ecco che lo spettatore comincia a indicare questo o quel comportamento in maniera del tutto stravagante o perlomeno fuori del contesto stilistico, subendo lo scarto di riferimenti naturalistici o romantici, che sono poi le due tentazioni latenti al di sopra e al di sotto dell'*idea* di interpretazione perseguita dal Ronconi, il naturalismo peraltro scambiato come deformazione, il romanticismo scambiato come immaginazione. Ed ogni effetto naturalistico, sia di gesto che di fonetica, e quindi di comportamento, distrugge quella tensione circolare, spezza quel movimento circolare, in nome di una verosimiglianza traditrice di continuità logica e di coerenza psicologica; come altresì ogni effetto romantico, agisce nella stessa maniera traditrice, proprio perché si riversa egualmente contro la stessa tensione, contro lo stesso movimento, in nome di una espansione comunicativa che intende direttamente provocare e per successivi accrescimenti, su richiami contenutistici. Invero il movimento, o tensione di cui parliamo, e che nei «Lunatici» appaiono evidentissime, non hanno da un lato richiami

imitativi di vita, né dall'altro lato posseggono elementi accrescitivi, la loro espressività matura distendendosi in momenti di circolarità, come si è visto, senza subire alterazioni e tuttavia non soggiacendo alla logica. E ciò che potrebbe apparire un movimento ripetitivo soltanto, una tensione formale per se stessa, invece, proprio per la natura squisitamente tecnico-formale di cui sono intessute diventano l'unico movimento, l'unica tensione formale possibili per una rappresentazione che non voglia educare nè in senso moralistico né in senso immoralistico, né che voglia ideologizzare in senso contenutistico o astrattizzarsi in senso formale, quanto invece proporre sistematicamente un artificio, di natura scenica, e cioè generalmente una scrittura scenica *tout court*, affidandosi ad un'*idea* di interpretazione, e non ad una serie di elementi contenutistici di rappresentazione, come nemmeno ad una serie di materiali stilistici di rappresentazione.

Un simile intendimento teatrale, una simile scrittura scenica sfuggono allora ad ogni illusione intellettualistica di provocare nello spettatore una convinzione sulla natura del mondo, oppure all'illusione artistica di sottomettere questo spettatore ad un'idea stilistica a se stante, e vivente per se stessa; ma qui l'una illusione, quella intellettualistica, è distrutta via via da una serie di contestazioni del vivere borghese a livello istintivo e razionale assieme e comunque sfuggente a qualsiasi classificazione di carattere sociologico e moralistico, ottocentesco soprattutto; e quella artistica è poi sottratta al fascino estetizzante della offerta elegante di materiali e della proposta asettica di elementi formali, mediante un riscontro costante con una struttura e con un procedimento che contestano di volta in volta il pericolo formale sottraendovisi per forza interpretativa. Così la persuasione più feconda che lo spettatore prova è di assuefarsi, di prendere abitudine a questo movimento, a questa tensione, e cioè di assuefarsi e di prendere abitudine a quel che i personaggi dicono e fanno: la noia affannosa e disperata di De Flores, la cattiveria senza fine di Beatrice, il confronto tra pazzi e sani a livello « normale », la corrosione sostanziale in definitiva di una vitalità, o meglio il risorgere di vitalità dalla corrosione costantemente, con un sufficiente distacco e con una fiduciosa sollecitazione, su un'inquietudine nera di constatazione viva e di riflessione accesa.

A questo punto non conta più tanto un riferimento elisabettiano, di cui si rispettano tuttavia le costanti, e nemmeno un riferimento interpretativo di « crudeltà », su una nozione contemporanea necessariamente imprecisa, quanto conta una visione della stessa tensione, dello stesso movimento, in sede di rappresentazione, come qualità costruttiva di insediamento di scrittura scenica che viene affermando se stessa, al di là di ogni possibile illusione intellettuale o artistica, e fuori sempre di ogni contenutismo moralistico e di ogni estetismo formale. E lo stesso rapporto tra sani e pazzi è sottratto ad ogni adulterazione intellettuale o estetizzante, in virtù di un movimento, di una tensione che inglobano la divisione o la commistione egualmente possibili, in una versione immaginativo-deformante di cui sia i pazzi che i sani sono partecipi e complici al tempo stesso. Questa complicità peraltro è tutta allusiva perché diventi compromettente ai fini del rispetto del movimento, della tensione; e del resto gli stessi « pazzi » sono presi da eguale necessità di malattia e di espressione perché non debbano appartenere allo stesso movimento, alla stessa tensione dei « sani », con in più un'accelerazione, semmai, o un'accentuazione, di espressione, ma sempre nell'ambito della stessa struttura, dello stesso procedimento interpretativo.

Così non è lecito fare una distinzione anche psicologica, di semplice atteggiamento, tra gli interpreti tutti dei « Lunatici » e quindi tra i « personaggi », cambiando in essi l'umore ma non la sostanza, e essendo diverso il riferimento non la complicità: dal primo all'ultimo aspirati da quella « nera » malinconia in movimento, sotto quell'*idea* interpretativa di Ronconi efficacissima e singolare. Sono rari i momenti in cui lo spettatore è risvegliato da quest'*idea* interpretativa, a testimo-

nianza della sostanza dell'operazione interpretativa di Ronconi; sono cioè rari i momenti in cui lo spettatore è preso dal contenuto di quel che i personaggi stanno agendo, irritandosene o compiacendovisi, proprio perché esso è afferrato sempre dallo svolgimento di quell'*idea* interpretativa costantemente; ed i contenuti gli risultano estranei, scandalosamente ai limiti dell'irrazionalità, per se stessi, allora, mentre in quegli altri momenti, questi stessi contenuti gli si propongono a livello intellettivo o sentimentale o estetizzante, magari anche per debolezza della scrittura scenica qua e là. Ed avviene comunque che si sta all'interno del procedimento adottato dal Ronconi, al centro della sua struttura teatrale, consapevoli di quel movimento, di quella tensione interpretativa, e non desiderando altro che tale movimento e tale tensione si realizzino compiutamente nella loro circolarità e nella loro essenzialità, come un ordito complesso e definibile, autonomo e specifico, in grado di sorreggersi per pura forza espressiva, deliberatamente per artificio.

GIUSEPPE BARTOLUCCI

DKBC

Nel quadro dell'attività regionale del Teatro Stabile, Vittorio Gassman presenta in Piemonte uno spettacolo per molti versi eccezionale, a cominciare dal titolo: *DKBC*. A questo spettacolo, di cui è ideatore, regista e primo attore assoluto, Gassman tiene in modo particolare, giacché esso gli consente di soddisfare il suo bisogno di stabilire un diretto, immediato contatto con il pubblico e, attraverso la mediazione di un sicuro divertimento, di fermare per una serata l'attenzione dei frequentatori dei teatri e dei suoi innumerevoli ammiratori su taluni aspetti della vita e della coscienza moderne che egli ritiene molto importanti ed inquietanti.

Il titolo è solo in apparenza misterioso: esso, infatti, altro non è che il risultato dell'allineamento delle lettere iniziali dei nomi dei quattro autori cui si debbono i testi riuniti da Gassman nello spettacolo: Dostoewskij, Kafka, Beckett, Corso. Un titolo-sigla, insomma; il che, al di là della divertente curiosità, sta ad indicare lo spirito spregiudicato e dinamicamente moderno (le sigle, anche se spesso hanno finito per diventare ermetici ingranaggi di segni, non sono nate da un bisogno di sveltezza e da un atteggiamento mentale meno passivamente reverenziale?) che caratterizza lo spettacolo. « Usare » i grandi scrittori, anziché accontentarsi di ammirarli, è senza dubbio il modo migliore per far risaltare la loro grandezza e quindi di onorarli.

Di Fjodor Dostoewskji Gassman presenta alcuni brani tratti dalle *Memorie del sottosuolo,* un libro, come ebbe a dire lo scrittore stesso, che è un « ritratto parlato in prima persona ». Si tratta del ritratto di un essere scontento, a disagio nella vita, pieno di rancore perché ha la sensazione che l'esistenza lo tradisca, e portato di riflesso a cercare rifugio in se stesso. « Dostoewskji scrisse le *Memorie del sottosuolo* un secolo fa (1864) — ha notato un critico — e non sembra, a dire il vero, che la sua opera possa dirsi, oggi, purtroppo, meno « attuale » di allora. Anche il « tono » di

questo monologo, è perfettamente moderno, al punto che basterebbe alleggerirlo un po' e avere subito, pronto, un bel personaggio di quelli che vanno per la maggiore nel cinema italiano di oggi ». Uno di quei personaggi, non è neppure il caso di dirlo, di cui Gassman è interprete magistrale.

Con Dostoewskji, Franz Kafka, sebbene molto più vicino a noi nel tempo, è un altro dei padri della letteratura moderna. La sua opera esprime quel senso di prigionia che ossessiona l'uomo moderno, incalzato da un insopprimibile e sempre insoddisfatto bisogno di evasione, non rettorico, ma quotidiano. « Ho paura — dice il protagonista di *Una relazione accademica,* il testo scelto da Gassman come secondo ' pezzo ' di *DKBC* — che non si capisca bene quel che intendo dire con ' via d'uscita '. Io uso la frase nel suo senso più comune e più completo. Di proposito non dico ' libertà '. Non intendo infatti quel grande sentimento della libertà in tutte le direzioni... Gli uomini si ingannano troppo sovente a proposito della libertà... ».

Con Samuel Beckett, la crisi dell'uomo moderno raggiunge il limite estremo, la completa disgregazione. Anche il linguaggio, anche le parole, questo essenziale, prodigioso veicolo di comunicazione, si dissolve, si esaurisce come un bene giunto alla consunzione e alla vanificazione. La solitudine diventa totale ed asettica. Questo è il tema de *L'innominabile* (edito in Italia nel 1964 assieme a *Molloj* e *Malone muore*), il terzo testo dello spettacolo. « Sono parole, bisogna dire delle parole, finché ce ne sono, bisogna dirle... fino a quando mi dicano, curiosa pena, curiosa colpa... forse è già fatto, forse mi hanno già detto, mi hanno portato fino alle soglie della mia storia, davanti alla porta che s'apre sulla mia storia, mi stupirebbe se si aprisse, sarò io, sarà il silenzio, lì, dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo... ». Il discorso, come i pensieri, come la vita, si sbriciola.

I giovani di oggi, quelli della generazione che si è

formata sotto i segni del mondo disseccato di Beckett e che sentono il bisogno di rompere i condizionamenti tradizionali, gli schemi dai quali la vita è stata resa impossibile, è rappresentata nello spettacolo dall'americano Gregory Corso (nato a New York nel 1930), un poeta del gruppo di Allen Ginsberg, irrequieto, vagabondo, ricco di vitalità eversiva e di quella aggressività eccitata che trae alimento dalla delusione che, per la generazione che aveva creduto nelle promesse di pace del '45, furono la guerra di Corea prima e quella del Vietnam poi. Il caotico canto che egli dedica alla *Bomba* (1), simbolo di distruzione, è un disperato, contradittorio, convulso atto di accusa e di amore, e, a dispetto di tutto, un tentativo, splendido nella sua tumultuosa varietà, di continuare ad essere, rinascendo oltre la rovina di un mondo.

Così, esemplare nel suo sviluppo, nella sobrietà del disegno, lo spettacolo si chiude, dopo aver ripercorso le tappe fondamentali della storia spirituale dell'ultimo secolo, le fasi di una storia che, coscienti o no, ci coinvolge tutti. Un'avventura drammatica che, grazie all'arte scaltrissima ed impetuosa di Gassman — il quale con questo *DKBC* arricchisce la sua galleria di personaggi di quattro splendide figure — si trasforma in una stimolante esperienza intellettuale e poetica. In un divertimento, nel senso più alto del termine.

G. R. M.

---

(1) Poema di Gregory Corso, egregiamente tradotto da Fernanda Pivano.

F. Dostoewskji
da «Memorie del sottosuolo» [1]

Nel lavoro di Vittorio Gassman si può osservare il faticoso e tormentato passaggio dell'attore italiano dalla tradizione nazionale, d'impronta provinciale, del « grande attore », contro cui lottò uno dei maestri di Gassman, il D'Amico, alla nozione sorta dalla moderna elaborazione culturale europea dell'attore che si integra nel più vasto discorso del teatro.

Lo spiccato senso d'ironia e di autoironia che salvò spesso Gassman dal pericolo insito nei suoi eccezionali doni (ne avrebbero potuto fare nel contesto della società italiana un attore « superman »), lo portò alla consapevolezza e all'approfondimento ironico della figura del mattatore, e non si dimentichi l'esperienza dei « Tromboni ».

Il gusto per il travestimento, tipico dell'attore, e in qualche modo indispensabile ad un concetto evoluto della professione, condusse Gassman, con l'invenzione insieme oggettivata e fantasiosa dei caratteri, ad una serie di esperienze esemplari. Non mi riferisco soltanto al teatro, penso anche ad alcuni personaggi disegnati da Gassman negli ultimi anni d'attività cinematografica; e desidero ricordare, ritornando al teatro, almeno la sua straordinaria interpretazione dell'« Ornifle ». Gassman, è un attore che nei momenti migliori, e sono molti, supera se stesso, non si circoscrive al personaggio Gassman, anzi si cala nell'« altro ». In questo senso appassionano le sue scelte di personaggi teatrali che a prima apparenza non sembrerebbero identificarsi con lui. (Ma vorremmo ormai che Gassman si ancorasse più saldamente

---

(1) Presentazione del disco Fonit-Cetra CL 0532 della Collana Letteraria Documento.

al lavoro teatrale, il teatro italiano ha bisogno del suo contributo).

Fra un film e l'altro, Gassman ritorna, magari brevemente, al teatro per necessità di professione. Una sua recente esperienza è l'invenzione d'uno spettacolo-recital in cui egli affronta in una prospettiva unitaria brani di Dostojevskij, Kafka e Beckett. L'accostamento degli autori parla da solo: la scelta rispecchia l'attenzione costante di Gassman nei confronti della cultura contemporanea, la tensione verso nuovi fermenti, la volontà di aggiornamento. Alle « Memorie del sottosuolo » Gassman aveva prestato attenzione per una riduzione cinematografica che non andò in porto; ora l'interesse viene filtrato in un discorso sull'indecifrabilità dell'uomo, nella proposta di un assurdo eroe che conduce alla constatazione dell'assurdo della vita e fino al teatro dell'assurdo.

L'interpretazione di Gassman, tesa a superare la facile vocalità nell'asciuttezza del ritratto, consegue risultati non comuni nell'incisione dei toni grotteschi.

GIANFRANCO DE BOSIO

Gregory Corso: Bomba [1]

Mi diceva Gregory Corso che questa poesia gli fu ispirata da una dimostrazione contro la bomba atomica alla quale assisté in Inghilterra nel 1958.

Di quella dimostrazione non lo impressionò tanto lo scopo quanto la carica di odio, di violenza, di rabbia. Un odio simile, una violenza simile, una rabbia simile gli parvero almeno altrettanto mostruosi che la bomba; e gli parve che la mostruosità distruggitrice della bomba non fosse diversa dalla mostruosità distruggitrice di uomini che tentavano di annientare una cosa nel momento stesso che l'avevano creata.

Non si creda che Gregory Corso — poeta che ha fatto del mistero della morte il tema centrale della sua poesia — abbia inteso esaltare le qualità distruggitrici della bomba. Proprio perché la morte è il suo tema centrale, il poeta è fragorosamente aggrappato alla vita: la sua vitalità prorompente gli propone, di verso in verso in tutte le sue poesie, lo splendore della vita. Della vita accetta tutto, in blocco. E' impossibile, mi diceva, negare qualcosa che esiste, odiare qualcosa che esiste. Nessuna cosa può fare del male se è amata: può darsi che faccia del male se è odiata. Il vero nemico dell'uomo è l'odio, il vero assassino dell'umanità è l'odio, la vera rovina del mondo è l'odio.

Così Gregory Corso scrisse una lettera d'amore alla bomba atomica; e non capì perché tutti inorridissero.

Perché tutti provavano orrore per la bomba atomica e non ne provavano invece nel vedere « i bambini abbandonati nei parchi » o « gli uomini che muoiono sulle sedie elettriche »?

Perché tutti odiavano la bomba atomica e non odiavano invece il flagello e l'ascia, la catapulta di Leonardo

(1) Presentazione del disco Fonit-Cetra CL 0536 della Collana Letteraria Documento.

da Vinci e i tomahawk indiani, la spada di San Michele e la lancia di San Giorgio, la pistola che uccise Verlaine e le armi dei gangsters?

Perché tutti avevano tanta paura di morire per la bomba atomica e non avevano paura di morire annegati o fulminati, morire di cancro o, peggio di tutto, di vecchiaia?

La condizione umana, vuol dirci Gregory Corso, è abbastanza tragica senza che la si debba rendere ancora più tragica con nuove cariche di odio, di violenza, di rabbia. E' così tragica anche per colpa degli uomini, che l'hanno inquinata di violenza dalle origini del mondo, che hanno dedicato tanta della loro inventiva a ideare mezzi di distruzione sempre più raffinati, sempre più perfetti, sempre più irrimediabili. Se questi mezzi di distruzione non li volessero non li inventerebbero: inventandoli li fanno entrare nella storia del mondo e odiarli perché sono mostruosi è altrettanto ingiusto che odiare un bambino perché è nato gobbo o un uomo perché è diventato assassino.

L'odio è un gesto di violenza. E dalla violenza non può nascere, per sempre, altro che nuova violenza.

FERNANDA PIVANO

Indice

5 Presentazione

7 RICCARDO III

9 *Premessa*

15 Le oscure generazioni di Riccardo III di *Murray Krieger*

37 La locandina

41 Incontro con Luca Ronconi a cura di *Gian Renzo Morteo*

Fuori testo: I costumi di Enrico Job

49 Luca Ronconi: maturità di un regista di *Giuseppe Bartolucci*

57 DKBC

59 *Premessa*

63 F. Dostoewskji da « Memorie del sottosuolo » di *Gianfranco de Bosio*

65 Gregory Corso: Bomba di *Fernanda Pivano*

Es. 682
5480

LA VOCE DI VITTORIO GASSMAN SU DISCHI CETRA

COLLANA
LETTERARIA
DOCUMENTO
DIRETTA DA
NANNI DE STEFANI

FONIT CETRA TORINO
VIA BERTOLA 34

CLASSICI

UTET

ITALIANI

LATINI

POLITICI

DELLE RELIGIONI

DELLA SCIENZA

DELLA SOCIOLOGIA

DELLA FILOSOFIA

CLASSICI

Olivetti Lettera è per definizione la macchina per scrivere portatile, il primo gradino sulla scala della scrittura meccanica. La Lettera 32 è un nuovo esempio di perfezione tecnica, una macchina completa, personale nell'uso, universale nella destinazione. È una macchina per tutti; per la corrispondenza familiare, le note di casa, gli appunti di scuola. Dovunque è pronta a servirvi, a seguirvi.

Olivetti Lettera 32

GIORGIO UPIGLIO - GRAFICA UNO
Edizioni d'arte - Milano

Un'incisione di

SERGIO SARONI

per gli abbonati del

TEATRO STABILE TORINO

Finito di stampare in Torino l'8 febbraio 1968
per conto del Teatro Stabile della Città di Torino
presso la Tipografia Teatrale e Commerciale - Via Ariosto 3