



“Mariana Pineda, al Piccolo Teatro”

Mariana Pineda è uno spettacolo che si addice ad un « piccolo teatro », che anzi fa comprendere la necessità che vi siano istituti teatrali di questo tipo, per i quali abbia particolare valore — e valga come un intimo comandamento — l'impegno di presentare opere che, per le difficoltà insite nella loro struttura, mai troverebbero ospitalità nel cartellone di una compagnia normale. L'opera di Lorca è un problema di regia e una prova di coraggio: e i problemi da risolvere e le prove di coraggio sono proprio quelli che, affrontati, fanno le ossa ad un « piccolo teatro », che ne accrescono il respiro artistico e l'ardire, che gli conferiscono autorità e gli guadagnano la simpatia. A giudicare dagli applausi soddisfatti, convinti che ieri sera hanno salutato ogni atto, possiamo aggiungere subito che in questo caso il problema ha avuto una soluzione positiva e che la prova superata contribuisce certamente ad irrobustire il nostro giovanissimo « Piccolo teatro »

Mariana Pineda (1927) apre la stagione teatrale di Garcia Lorca. Si può ricordare un precedente tentativo, *El maleficio de la mariposa*, proprio degli anni iniziali della sua attività poetica intorno al 1920: ma è un frutto acerbo, isolato, che non ebbe alcun seguito immediato. Non che la Mariana possa invece dirsi un frutto già maturo, prodotto da un'organica ispirazione e teatralmente riuscito; è anch'essa per molti motivi un frutto a suo modo acerbo, in cui si sente l'asprigno delle intenzioni non pienamente realizzate, e l'urgere di correnti sentimentali e di impulsi emotivi non ancora dominati e fusi nel mezzo espressivo teatrale. Ma già possiede, e la fa avvertire, la decisione di operare un passaggio definitivo, per cui l'effusione lirica, finora guizzante in una folgorante fuga di immagini, aspira a rassodarsi in figure concrete, a trasformarsi in un nucleo organico di movimenti espressivi che servano a ricavare e a disegnare il processo psicologico che dà vita al personaggio teatrale. Dopo la Mariana Pineda, per alcuni anni Lorca protrarrà la sua produzione di liriche, ma sarà l'inten-

tesse per il teatro che via via prenderà quota sino a divenire esclusivo: e questo suo teatro non sarà valido perchè vi saranno ammessi a tratti i soffi della sua commozione poetica (come si ha la tendenza a credere), ma perchè quella sua immensa ricchezza emotiva, fonte inesaurita di trasporti lirici, saprà oggettivarsi, cambiarsi in forza drammatica, farsi insieme più nuda e più plastica.

Mariana Pineda è sulla soglia di questa stagione della maturità artistica lorchiana, ricca già di tutti gli elementi che contribuiranno a questa trasformazione anche se non può sfuggire alla sua natura « sperimentale », di opera che imposta un trapasso e quindi alle incertezze e agli squilibri che sono immancabili a questa situazione.

«Romanza popolare in tre stampe» la definisce l'autore e già questo ci avverte, che lo sviluppo del dramma non si avrà attraverso la necessaria progressione del movimento psicologico dei personaggi, ma sarà colto in tre istanti, per sé fissi, che hanno colpito e commosso la fantasia del poeta: tre momenti fermi da cui il personaggio centrale cercherà di darsi una ragione, di farsi comprendere attraverso la lirica confessione dei suoi motivi. Questo effondersi del personaggio sta in luogo di quella interna dinamica che costituisce la sostanza dell'azione teatrale, è un movimento che esteriorizza sì il personaggio, che lo descrive, ma non ne collega, non ne salda i diversi momenti che compongono il suo processo formativo. Ed è qui l'immatunità teatrale di questa prova, l'origine dei suoi squilibri, e anche la difficoltà di realizzarla scenicamente. Soltanto la bellezza intrinseca di questi trasporti lirici riesce a suggerire quell'atmosfera che, ove la si colga, è capace di tenere e di giustificare l'insieme delle figure e dei particolari di contorno.

L'epoca a cui la «romanza» si richiama è quella dei moti liberali nella Spagna ottocentesca. Mariana Pineda, una giovane e bellissima vedova di Granada, è legata alla cospirazione liberale per l'amore che nutre per uno dei suoi capi, don Pedro. E' appunto questa passione, con gli impulsi che la suggeri-

scono, con i conflitti a cui dà luogo, che costituisce l'argomento e la struttura di tutto il dramma. Mariana si è dedicata alla causa liberale, cuce e ricama la bandiera, che dovrà sventolare per salutare la rivoluzione trionfante, perchè ama don Pedro sino alla follia.

Ma sarebbe estremamente inaspettato fermarsi a questo punto della considerazione, a questa sorgente umana del sentimento, senza vederne gli aspetti di reciprocità, l'illuminazione dialettica: Mariana ama don Pedro con quella travolgente dedizione, perchè egli è un patriota coraggioso e un combattente per la libertà. Senza questo reciproco assorbirsi dei due motivi l'amore di Mariana e il suo sacrificio non si spiegherebbero e non si comprenderebbero: e infatti nel finale avviene come un'osmosi e Mariana si identificherà essa stessa con la libertà.

Scoperti i capi principali della congiura il moto per il quale Mariana sta preparando la bandiera non ha luogo; anzi il vessillo viene scoperto da Pedrosa, un giudice realista inviato a Granada per scoprirvi la rete locale della cospirazione. In mano a Pedrosa questa bandiera diviene strumento di ricatto: dapprima egli si dichiara disposto a tacere quella sua scoperta se Mariana gli si concede; ma respinto dalla donna non esita ad arrestarla e a condannarla a morte. E ancora egli adopa la condanna come uno strumento di tortura e ne offre la sospensione se Mariana vorrà dirgli i nomi dei principali cospiratori. Mariana lo respinge sdegnata e non cede anche quando viene informata che don Pedro ha lasciato la Spagna per rifugiarsi in Inghilterra. E' l'ultima speranza di salvezza che cade ed è l'amore anche che soffre terribilmente per quell'abbandono senza esitazione. «Ami dunque la libertà più della tua Mariana? Ebbene sarò io stessa la libertà che adori».

Su questa riflessione si costruisce l'ultimo travaglio sentimentale, l'ultimo trasporto lirico di Mariana: da questo spunto la sua passione, attraverso un dolorosissimo tragitto fatto di ricordi e di echi umani, si sublima in una definitiva esaltazione ideale. Il carnefice non le farà più paura.

La regia di Chiavarelli ha saputo valersi egregiamente di due buoni collaboratori nello sforzo di creare quell'atmosfera liricamente commossa di cui lo spettacolo sente indispensabile bisogno: le scene molto belle di Franca Tosi e l'indovinato commento musicale del Cazzato Mainardi, assai redditizio e generosamente colorito pur nella sua estrema semplicità. Trovato, anche con un buon uso delle luci, questo fondamentale elemento di sostegno si può dire che molte cose sono andate a posto per forza propria, aiutata dallo stesso slancio che è nella poesia lorchiana.

Certo che questo risultato positivo non sarebbe stato possibile senza l'apporto di un'attrice che cogliesse tutta la ricchezza umana di Mariana Pineda e la portasse al centro dello spettacolo come un cuore palpitante, come un'infinita fonte di echi; così da offrire la stessa misura musicale di tutta la recitazione. Dobbiamo dire che Lia Angeleri ha assolto bene e questo compito in più di un passo apparentemente molto efficace; ha scavato nell'umanità di Mariana scoprendo la consapevolezza sofferta che ella ha di quella sua passione, ma non si è fermata alla individuazione realistica, ha saputo puntare ad una espressività tormentata e melodiosa insieme, a tratti decisamente commovente, trascinante, tanto più valida in quanto aveva un sostegno e un vero e proprio slancio di ispirazione in quel suo penetrante lavoro di scavo. L'Amberici ha donato alla breve comparizione di don Pedro alcuni momenti di bellissimo trasporto, sostenendoci per il resto con un riuscito piglio di robustezza; il Lombardi si è trovato a suo agio nel personaggio di Pedrosa, contenendone l'antipatica aggressività in un portamento elegante. Efficace anche l'accoramento con cui Ernesto Cortese ha detto il racconto del quarto congiurato, proprio perchè ha saputo contribuire esso pure al clima musicale e umano che doveva reggere l'interpretazione. Ricordiamo la compostezza dignitosa della Solbelli, la vivacità della Amparo resa dalla Auteri. Meno intonati con il resto della recitazione ci sono parsi gli altri attori.

GIORGIO GUAZZOTTI

L'Unità

23 mod. 55