

LE PRIME DEL TEATRO A MILANO

«La Celestina» di Fernando De Rojas

Il capolavoro del teatro spagnolo, modernamente ridotto e trascritto da Carlo Terron, è stato presentato dal Teatro Stabile di Torino con la regia di De Bosio e con Sarah Ferrati protagonista.

DAL NOSTRO INVIATO

Milano, 15 marzo

Questa «Commedia de Calisto y Melibea», ovvero *La Celestina*, che il Teatro Stabile di Torino ha presentato stasera al Teatro Nuovo, eccezionalmente anteponendo le recite milanesi a quelle attese nella sua sede, è forse l'opera che più ha dato da fare, per quasi cinque secoli, agli studiosi di teatro, ai critici e ai filologi. Tutto è stato dibattuto di questo testo unico e affascinante: le origini, la paternità, le variazioni, i significati, la lezione morale. E come si potrebbe adesso riassumere una materia così vasta in questi nostri limiti di spicci recensori?

Ci basterà dunque ricordare come almeno le questioni relative all'attribuzione sembrano ormai composte nella concorde identificazione di quel Fernando De Rojas, ebreo convertito al cattolicesimo, avvocato e poi accade a Talavera, che nel periodo fra il 1481 e il 1492 avrebbe aggiunto ben quindici atti al solo esistente della «Commedia de Calisto y Melibea» e rimasto anonimo pur se i critici, questa volta discordi, hanno suggerito i nomi di Rodrigo De Cota e di Juan De Mena. I sedici atti della prima edizione di Burgos del 1499 salirono poi a ventuno in quella di Siviglia del 1502 (quando non si parlò più di commedia ma, con più esatta pertinenza, di «tragicommedia») e addirittura ventidue, ma l'ultimo fu poi ritenuto apocrifo, nella ristampa di Valenza del 1514.

Più che una vera e propria composizione drammatica, *La Celestina* (come la commedia fu intitolata nell'edizione italiana del 1506 e come in seguito fu classificata universalmente, scavalcando i secoli, dal nome della sua straordinaria e immortale protagonista) si presenta come un imponente «romanzo dialogato» ma il teatro prorompe dalle sue pagine con una forza inaudita, e la rappresentazione viene reclamata come un esito fatale, irresistibile. Certo, non la rappresentazione dei ventuno atti filati, eccessivi e pletorici, dispersi come sono ad inseguire sempre nuovi personaggi e situazioni, gonfiati nel linguaggio da un compiacimento lessicale che non si sa se più indulgente

al culto di certi classici o più presago di un barocchismo ancora da venire.

Una rappresentazione de *La Celestina*, s'intende, non può che essere il risultato di una scelta, di un'operazione critica: si tratta di spremere dal vastissimo testo il succo drammatico che meglio ne renda il sapore complesso ma fondamentalmente amaro, di trovarne una sintesi essenziale dei valori poetici, delle intenzioni morali, dei significati storici. E tale scelta, tale operazione critica, devono soprattutto impegnare il riduttore a collocare di qua o di là dello spartiacque fra Medio Evo e Rinascimento un'opera che partecipa insieme delle due diverse epoche storiche e spirituali: ancora medioevale in quanto le sue truci e crudissime vicende, quella sua rappresentazione senza veli di ogni sorta di vizi e di peccati, hanno di «esemplare», di «ammonitore», di «terrificante», chiaramente servendo a finalità morali e didascaliche, ma già proiettata verso un'epoca nuova, se la si spoglia di certo aulico e ridondante linguaggio, proprio nella vivacità e nell'acutezza con cui esemplifica e rappresenta il male, nella ricerca della verità umana, nell'arte di raffigurare i caratteri, nel commercio diretto con passioni scatenate e infine nell'attenzione, addirittura prevalente, rivolta ai contrasti sociali, agli urti interni della «città».

Si può dire dunque, in questa seconda prospettiva, che De Rojas scopriva il teatro moderno nello stesso momento in cui Colombo scopriva l'America. *La Celestina* non solo anticipa in Spagna un Lope de Vega, ma offre già esempio di crudo e intransigente realismo al teatro elisabettiano e, in quanto a finanze di psicologie, a precisione di caratteri (non però a intuizioni liriche e a slancio spirituale) persino a Shakespeare. Di più, si pensi all'accertata influenza che la commedia esercitò sulla grande commedia italiana del Cinquecento: sul Macchiaveli della *Mandragora*, innanzitutto, e poi sull'Aretino, sul Della Porta, sul Calmo, sul Ruzante e sull'ignoto autore di quella stupenda *Veneriana* del cui «rosso e fervido sangue» — scriveva Emilio Lovarini riportandone il testo dal dialetto in lingua, «proprio *La Celestina*, nata poco prima e in altra terra latina, è l'unica compagna».

Absolutamente convinto di questa «modernità», di questo carattere rivelatore e anticipatore della *Celestina*, è stato Carlo Terron che ha offerto al Teatro Stabile di Torino la «riduzione» forse più libera e spregiudicata che sia mai stata tentata dei «ventuno atti».

«Due nobili innamorati — lasciamo a lui la parola — investiti dalla passione amorosa con la furia d'un uragano, nei quali il petrarchismo idealizzante e i romantici slanci sono ben presto travolti e distrutti dalla rapina dell'infuocata bramosia carnale che celebra il peccato con la esaltante consapevolezza di una conquista gloriosa; due servi prossenetici, ipocriti e infingardi, che muovono le fila dell'intrigo unicamente per proprio utile senza arretrare nemmeno di fronte all'omicidio; alcune prostitute mosse in egual misura dall'interesse e dal piacere che ricavano dalla loro disonestà; e, depositaria e amministratrice del male della città, la sarcastica e satanica Celestina, che tiene in mano tutto e tutti, orgogliosa della propria scienza di ruffiana, corruttrice, fattucchiere, superba del proprio tecnicismo professionale come d'un brevetto d'onore che sancisce il riconoscimento ufficiale d'una funzione necessaria alla società i cui componenti, ai suoi occhi, sono ormai destituiti di ogni e qualsiasi prestigio individuale e di classe, sostituito dalla passione e dal vizio che li domina e, mercé i quali, essa può dominarli a sua volta».

Da una tale visione della materia, da una tale interpretazione realistica e sociale della più icastica e crudele delle commedie, discende un testo che Terron ha saputo quasi sempre dimensionare in scorcii vibranti di moderna drammaticità e in un linguaggio attuale che sembra davvero restituire, secondo le intenzioni, l'originario rapporto fra il messaggio di poesia e la realtà alla quale esso è rivolto. Ma forse proprio una riduzione del genere, così spinta sul pedale popolare e sanguigno, non era la più adatta a una regia che, come quella di Gianfranco De Bosio, ha l'occhio sempre rivolto alle dimensioni moralistiche e didascaliche di un'opera che conclude il Medio Evo — come si è detto — prima di inaugurare l'epoca moderna.

Ritornando all'idea di quello spartiacque fra le due epoche, si direbbe insomma che il riduttore sia rimasto da una parte, e il regista dall'altra, e poco conta in proposito che il secondo abbia stabilito un ingegnoso e sottile rapporto con quell'altro teatro didascalico, modernissimo, che discende da Brecht: poco conta perché l'oggettivazione, il distacco, e diciamo pure l'alienazione, lo «straniamento» che si addicono a quella «moralità» in questo caso medioevale e brechtiano insieme mal si accordano con il naturalismo che la riduzione di Terron, seguendo certe precise spinte del testo originale, determina senza scampo. Ed anche nella stessa regia, del resto, certi lieviti popolari, certe reminiscenze tratte deliberatamente dalla splendida volgarità di quel Ruzante carissimo a De Bosio, mal si accordano con altre più composte e si direbbe didattiche intenzioni, e non riescono poi a giustificarsi nella castità della scena di Misha Scandella, con quello sfondo grigio e severo, con quei gradini che evocano l'«oratorio» (o, appunto, la «moralità» medioevale) piuttosto che i colori, la sensua-

lità e la ferocia cinquecentesca di una commedia mediterranea colma di passioni, di perversità, di furore, e infine annegata nel sangue. Chissà se ci siamo spiegati: vogliamo dire di uno spettacolo dove il linguaggio violento e scopertamente triviale, pertinentissimo ai personaggi che ruotano intorno a Calisto e Melibea, sembra stridere nell'aria in cui risuona, in una certa austerità di fondo, in un disegno interpretativo e in un impianto scenico che non ne rispecchiano la crudezza, il colore, la popolarità e spietata aggressività.

Ma lo spettacolo, sottratto a così pignole riserve, è tutto vigoroso e intenso, e rispecchia un altissimo livello stilistico, un impegno esemplare riconoscibile tanto nella regia come nella partecipazione lucida e vibrantissima degli attori. Di Sarah Ferrati, ovviamente, soprattutto: una Celestina che dell'immenso personaggio, dalla più proterva volgarità sino alla più «satanica» sottigliezza, restituisce con arte stupefacente ogni sordida sfaccettatura: l'immagine stessa del male nelle sue infinite manifestazioni, nelle sue più accattivanti e tenere lusinghe. La scena della «fattura», quel muoversi nel cerchio del sortilegio, quel mormorio, quel grido, resteranno fra le immagini più indimenticabili di una grandissima attrice.

Ma non dimentichiamo gli altri interpreti, tutt'altro che «bruciati» o respinti nell'ombra da così splendida protagonista. Non dimentichiamo affatto, per esempio, quei due mirabili ritratti, torvi e animosi, sciagurati e insieme degnissimi di comprensione e di pietà, che dei due servi Sempronio e Parmeno hanno disegnato, nelle diverse corde, ma

con pari efficacia, Renzo Giovampietro e Franco Parenti. E non dimentichiamo l'esuberante e appropriatissimo rilievo della eccellente Didi Perego nella parte fastosamente scollacciata di quella prostituta legata alla sordida Celestina da un vincolo quasi di sudditanza filiale, di affettuoso rispetto. E non dimentichiamo, naturalmente; Calisto e Melibea, cioè i giovanissimi Alberto Terrani e Cecilia Sacchi (quest'ultima sempre più sorprendente nella sicurezza del temperamento e persino della tecnica appena appresa) nei quali tuttavia la «infuocata bramosia» — ripetendo le parole di Terron — non riesce a sovrapporsi del tutto, come infine doveva, al «petrarchismo idealizzante» ed ai «romantici slanci».

Ma quanti attori ancora dobbiamo ricordare? In un testo del genere tutti sono importanti e tutti hanno un peso, un'incidenza precisa, anche in una breve apparizione. Bisogna comunque nominare almeno Mimmo Craig per il suo sapido e robusto schizzo di «miles gloriosus», e ancora una Maria Fiore umorosa e sincera, stavolta davvero brava quasi quanto è bella, e ancora Isabella Riva, Giulio Oppi, Bob Marchese.

I costumi, molto belli, e volutamente spostati dal Medio Evo al Rinascimento, sono di Eugenio Guglielminetti. Della scena di Scandella si è già detto: ma le osservazioni relative al suo rapporto critico col testo ovviamente non impediscono di ammirarne l'ingegnoso e suggestivo disegno, la perfetta funzionalità e il preciso gusto figurativo, spesso la raffinata eleganza, che si esprimono in ogni suo dettaglio.

Gian Maria Guglielmino