

[«il manifesto», 12/11/2000]

**Ferdinando Taviani**

## **Tartufo odierno**

Il *Tartufo* di Molière, tradotto da Cesare Garboli, regia di Toni Servillo, è andato in scena al Teatro Argentina di Roma la sera del 4 febbraio 2000. Quella mattina, sulla prima pagina de «Le Monde» compariva un articolo di Carlo Ginzburg su Sofri che rientrava in galera a Pisa dopo che la Corte d'Appello veneziana aveva negato la revisione del processo per l'assassinio di Calabresi. Ginzburg scriveva dell'aria onesta e intelligente del giudice, che però alla fin fine era riuscito a mettersi d'accordo con la pseudogiustizia della ragion di stato. Tartufo ha molte facce. Troppe per metterlo in scena? Cesare Garboli dice che non è un personaggio, ma un archetipo.

Siamo dunque all'inizio di febbraio: due mesi fa, Berlusconi compariva ad intervalli regolari, molte volte al giorno, in uno spot in cui porgeva gli auguri di Natale. Allungava amichevolmente le mani sulle spalle d'una coppia perbene circondata dai figli. Si presentava come un amico delle famiglie. D'altra parte, non era passato molto tempo da quando era stato Presidente della nostra Repubblica Oscar Luigi Scalfaro, in cui l'archetipo non si manifestava nella sua variante truffaldina e violenta (grinfie d'acciaio in guanti di velluto), ma in quella parrocchiale severa e benevolente. Fosse vera cronaca o leggenda giornalistica, si raccontava che decenni e decenni prima quel Presidente avesse debuttato nella notorietà esternando in un ristorante romano la sua indignazione per una scandalosa scollatura. Similmente entra in scena Tartufo, nel terzo atto di Molière, porgendo un fazzoletto a Dorina perché si copra il décolleté. Anche l'integerrimo futuro Presidente aveva brandito un tovagliolo, prima d'essere in grado di sventolare le carte dei suoi nobili messaggi? Difficile, troppo difficile non impelagarsi nei confronti con l'attualità.

«Non è un buon metodo leggere un testo di tre secoli fa con gli occhiali del presente. Ma di quali altri disponiamo?», si domanda Cesare Garboli, che di Tartufo è il grande esperto. Anzi, è la dimostrazione vivente di che cosa significhi essere un «esperto» di Tartufo: sommare le doti del critico a quelle del detective. Nel 1973, in un saggio su «Paragone», aveva svelato il volto di Tartufo come il guaritore delle malattie del profondo. Più di dieci anni dopo, in uno straordinario articolo apparso su «la Repubblica» (5/7/1986) raccontava come se lo fosse ritrovato accanto in taxi, sotto gli eleganti abiti di lane chiare e dietro il papillon nientemeno che di Lacan. Passano altri dieci anni, e nella postfazione al suo libro *Un po' prima del piombo* (Sansoni, 1998), torna a rievocare i suoi incontri con l'ipocrita: «Avevo Tartufo a pochi metri da casa, abitava nel mio quartiere, si moltiplicava nella società in cui vivevo, si riproduceva nei politici e negli intellettuali che incontravo ogni giorno». E infine (quasi sbottando): «Mio dio, era dappertutto. L'odore di quella

sottana era tale che si apriva solo un piccolo, piccolissimo spazio per respirare». Se è dappertutto, che spazio rimarrà al palcoscenico su cui dovrebbe campeggiare? Se è un archetipo, com'è possibile metterlo in scena senza impelagarsi nelle interpretazioni e nelle attualizzazioni?

Ce ne sono talmente tante, in giro, di incarnazioni dell'archetipo, che sceglierne almeno una parrebbe obbligatorio. Ma poi ci si troverebbe fra le mani un'opera sminuita, ridotta alle dimensioni d'una satira del presente. Dovettero essere perplessità di questo tipo a guidare Gabriele Vacis, nel 1995, quando metteva in scena *Tartufo* con il Laboratorio Teatro Settimo di Torino, e decideva di non affidare l'ipocrita ad un attore. Solo un carismatico fantoccio dalla faccia vuota e serena, sulla quale gli altri personaggi e noi spettatori potevamo proiettare ciascuno il proprio appetito di illusioni o il proprio senso del pericolo. Il trucco dei trucchi della nuova eloquenza (televisiva): una faccia vacua abbastanza che se appena la guardi sembra che ti riguardi.

Così, di sovrappensiero in sovrappensiero, da «le Monde» alle attese per il *Tartufo* della sera, aumentava la curiosità. Da quanti anni (venti? trenta?) non mi capitava d'andare a teatro portato soprattutto dalla voglia di riflettere su un testo mai letto abbastanza? Una cosa era certa, che Servillo il testo non l'avrebbe lacerato. Lui, se lo sceglie, è perché d'un testo gli interessano le piccole pieghe. E siccome questo nei teatri cosiddetti «normali» molti lo predicano, ma nessuno in pratica lo sa più fare, Servillo può andar d'accordo solo con i teatri reinventati nelle enclaves. Lo aveva dimostrato con *Zingari* di Viviani, con il *Misanthropo* di Molière, con *Le false confidenze* di Marivaux.

Ma ad allontanare il teatro di Servillo dal contesto dell'establishment teatrale e a definirne l'appartenenza all'ambito creativo delle enclaves indipendenti c'è anche qualcosa di più sostanziale. Si tratta d'una sorta di paradosso a trecentosessanta gradi: il suo sperimentalismo non si traduce in interventi sui *testi* del grande repertorio, ma in un intervento contro le conseguenze del loro essere parte di un *repertorio*. Nei termini del gergo teatrale, potremo dire che l'azione sperimentale consiste nel trattare le opere del repertorio teatrale come se fossero *novità*. Diventa regista perché è un attore che vuole dare evidenza e forma ad una delle esigenze fondamentali dell'attore: recitare ogni volta come se fosse la prima volta.

Di fronte al *Tartufo* di Molière, per esempio, ho l'impressione che la sua domanda fondamentale non sia stata «che senso può avere rimettere in scena un testo carico di storia, di interpretazioni, di conoscenze acquisite?», ma «come metterlo in scena per la prima volta?».

*Tartufo* e Tartufo furono una sorpresa. Furono il trionfo della semplicità. Tutte le nervature, le originalità e le audacie dell'interpretazione erano state sottilmente intessute in uno spettacolo che risultava liscio come la seta. I soli segni forti erano quelli dell'organizzazione generale dello spazio. Servillo aveva spostato tutto, attori e spettatori, sul palcoscenico, lasciando la sala e i palchi dell'Argentina vuoti. All'inizio, calava il sipario antincendio, e ci si trovava chiusi nella casa di Orgone. Al momento del lieto fine, il sipario si alzava, la sala vuota e i palchi sfavillavano. Lo spazio smetteva d'essere un interno ed era messo in spettacolo. Un brevissimo istante di buio aveva staccato la scena dell'apparente trionfo di Tartufo (quando i documenti in sua mano gli danno il potere su

Orgone e gli altri) dal ribaltone che lo vede incriminato per diretto intervento del Re . È il famoso finale aggiunto ed improvviso. Quello che Bulgakov definiva come l'atto della lucertola, la furbizia d'un Molière che sacrifica la coda per salvare tutto il resto. Il breve istante di buio e poi lo sfavillare della sala teatrale lussuosa e vuota erano la sola cesura netta in uno spettacolo basato sulla continua fluidità dei dialoghi e delle scene. Rendevano plausibile il salto drammaturgico, creavano un effetto di consequenzialità sottolineando lo stacco, mettendolo in scena. Uno dei casi in cui l'invenzione registica coincide con la precisione d'una nota filologica.

Tartufo (il personaggio): un Tartufo così forse non s'era visto mai, piccolino, mingherlino, aria affamata e sguardo concentrato e rovente, bloccato dalla paura d'un rapace che sta cercando la preda in un ambiente forte e pericoloso, tutto trappole. Dopo la prima sorpresa dell'entrata, filava via senza mai diventare il centro dell'attenzione. Come se non sapesse d'esser lui a dare il titolo. Il che non vuol dire che il centro diventasse Orgone, o magari Elmira. Al centro c'era la commedia, se si intende quel che questo vuol dire.

Fra gli spiccioli che noi spettatori ci scambiavamo, dopo la fine dello spettacolo, sul marciapiede davanti all'Argentina, prevaleva la contentezza. Mano a mano che la critica teatrale – o cronaca drammatica – decade dai giornali, il discorso sugli spettacoli tende a ridursi all'osso: m'è piaciuto, non m'è piaciuto, e poco altro. A volte se ne rendono conto persino i pochi che presidiano gli esigui spazi giornalistici: «Con le spalle al muro, una risposta secca, direi: il *Tartufo* di Molière, regia di Toni Servillo, mi è piaciuto», così Franco Cordelli alla prima riga della sua recensione («Corriere della sera», 9/2/2000). E sa bene che questa risposta ad un immaginario sondaggio pesa più delle argomentazioni affidate alle non molte righe che il quotidiano gli concede. Sa bene che tali righe non saranno sostanzialmente diverse – per peso e per valore – dagli spiccioli scambiati a caldo lì sul marciapiede. «Sì, m'è piaciuto»; «Di teatro così non se ne vede più»; «Semplice»; «Efficace»; «Gli attori, bravi»; «Anche di attori bravi non se ne vede più»; «Dovrebbero venir qui, quelli che parlano di teatro al servizio del testo!».

Che cosa voglia dire “un teatro al servizio del testo” non è facile capirlo. Forse una così capillare arte dei dettagli che permette di differire le domande sui «perché» concentrandosi sui «come». Sicché il senso e le risposte affiorino come qualcosa che premia e non ingombra il processo di lavoro.

Fra gli spiccioli, anche alcuni dialoghetti: «Però, che meravigliosa commedia!», «Bella scoperta!». «Lo dico perché lo strano era proprio assistervi come per la prima volta, come se uno non l'avesse mai letta e la scoprisse proprio lì, un pezzo per volta, sorpresa dopo sorpresa». «Molto merito è della traduzione di Garboli». Ma non era un effetto solo della traduzione di Garboli e dell'intelligenza del regista. Dipendeva da una sorta di intelligenza collettiva, d'ogni singolo attore e soprattutto d'ogni singola rete di relazioni fra gli attori. Il merito, per fare due esempi, di Licia Maglietta e di Monica Nappo, Elmira e Marianna. Non capita spesso – in realtà: mai – che una messinscena di *Tartufo* si affatichi anche a render credibile il dramma di Elmira, la sua conturbata serenità, la sua casalinga saggezza: a male estremo estremi rimedi. Non capita mai – che io sappia – che l'attrice che fa Marianna si dedichi a rendere credibili e interessanti le stucchevoli, risapute pene d'amore della ragazza. Che trasformi le sue sciocche convenzionali gelosie da commedia nella confusione d'una ragazza che ancora non sa ben distinguere fra le sue prepotenze da

adolescente beneamata e le nuove pene di donna esposta alla scelta del suo matrimoniale destino. Sono scene che lo spettatore in genere aspetta solo che finiscano, convenzioni che uno deve sorbirsi se vuole degustare il meglio dell'antico capolavoro. Qui diventavano affabili squarci di verità: è il naso rosso della ragazzina che ha pianto che ci convince, una volta tanto, a fare attenzione ai versi che pronuncia.

Più che d'intelligenza collettiva, bisognerebbe parlare d'una «parzialità universale» (la formula di Gabriel Marcel per la drammaturgia), come se tutto il peso del protagonismo cadesse su ciascun personaggio quand'è di scena.

Ora lo so che coi fatti mi contraddico, perché qui dovrei parlare di tutti gli altri personaggi e di tutti gli altri attori, uno per uno. Lo spazio, il tempo, e l'economia del discorso me lo impediscono. Lascio come uno spazio bianco. Ma non mancherò loro di rispetto fino al punto di nominarli senza parlarne come meriterebbero. Mi difendo con l'oltranza: taccio anche di Servillo, che è il regista e che fa Orgone. La parte che faceva Molière. Quindi se di uno bisognerebbe parlare, sarebbe di lui.

La «parzialità universale» faceva sì che uno spettacolo del tutto anomalo si riverberasse nella mentalità di molti spettatori come l'immagine d'un teatro «normale». Spiccioli del dopoteatro: «Dopo tutto, era proprio teatro-teatro, teatro normale!». «Ha voluto distinguersi portando gli spettatori in palcoscenico». «Già che c'era non poteva farlo senza sprecare tutto quello spazio?, lasciandoci comodamente seduti in platea?».

No, non poteva.

Immagino che Servillo e la sua compagnia abbiano ricevuto pressioni condite d'elogi: «Quando stavate provando, si capisce, non sapevate come lo spettacolo veniva. Ma ora che è venuto così bene, così ben recitato, ora che è rodato, che bisogno c'è di tenerlo in quello spazio sprecone? Non vi rendete conto che diventa una bizzarria inutile, una voglia di originalità a tutti i costi? Non avete nessun bisogno di comprimere attori e pubblico in palcoscenico». Il sottotesto: «Avete paura che vi si dica che fate teatro normale, tradizionale? Per questo ci tenete tanto a rovesciare lo spazio teatrale come un guanto?».

In realtà, è una condizione essenziale. La vera scommessa, il vero carattere sperimentale di questo spettacolo sta nella resistenza ad attualizzare il testo. Sta nella capacità di contraddire la voglia di dare risposta alle domande che incombono: «Chi è, oggi, adesso, Tartufo?». Sta nella scelta di far sbocciare una commedia lontana in mezzo ad un pubblico odierno. E quindi la distanza fisica fra gli attori e gli spettatori è necessario che venga ridotta nella misura in cui viene invece preservata la distanza culturale. È buon senso teatrale, buon artigianato e buona arte: per lavare dall'inefficacia un testo divenuto *classico*, spostarlo materialmente. Invece di incidere sul suo corpo, intervenire sulla sua stanza.

Ciò che viene attualizzato, in questo *Tartufo*, non è il testo ed il personaggio di Molière, ma la sala teatrale che lo contiene. Il correlativo oggettivo del contesto.

In palcoscenico, il pubblico è sui due lati, due tribune perpendicolari alla quarta parete del sipario. Che diventa una vera parete. Una saracinesca con la sua porticina. L'esterno tagliato fuori è un teatro ricco. Noi spettatori non lo dimentichiamo, nel corso

dello spettacolo. Questa non è una trovata. Non è un espediente per risolvere le esigenze dell'assetto spaziale previsto dal regista. Questo gioco fra dentro e fuori crea una cassa di risonanza mentale. È drammaturgia allo stato puro. O regia, se si preferisce. Lo spettacolo scorre fra le due sponde di spettatori. E il suo scorrere è fatto di continue tensioni fra l'uno e l'altro estremo. Due personaggi dialogano, fra loro c'è molto spazio. Ci giriamo per guardare-ascoltare l'uno, ci giriamo per guardare-ascoltare la risposta dell'altro. Questa è *attenzione* materializzata. È lo spazio teatrale che dà corpo all'idea del dialogo come base del dramma. Senza di questo, del *Tartufo* resta solo Tartufo: uno di quei personaggi – come Don Chisciotte, come Pinocchio, come D'Artagnan o Don Giovanni – che se ne sono usciti dai loro romanzi e dai loro drammi d'appartenenza e se ne vanno in giro per conto proprio nel cosiddetto immaginario.

Vorrei far notare, fra parentesi, che senza che ce ne accorgessimo, attraverso il Novecento, per uno di quei processi simili alla selezione naturale che caratterizzano anche le entità culturali, ha preso piede un modello di spazio scenico altrettanto robusto e universale dello spazio scenico frontale. La scena fra due sponde di spettatori era all'inizio una delle innumerevoli soluzioni alternative alla scena frontale. Lentamente ha prevalso. È evidente, *a posteriori*, che essa aldilà delle ragioni per cui di volta in volta è stata scelta, traduce in termini semplici un carattere generale del dramma: la sua struttura di conflitto o di confronto fra polarità. Ormai esistono, dunque, oltre alle invenzioni particolari, non più uno, ma due modelli egemoni di spazio scenico: l'uno frontale, l'altro fra le sponde. Quando Toni Servillo, quindi, sceglie lo spazio fra le sponde per il *Tartufo*, prende uno dei due modelli egemoni di spazio scenico consegnatici dal passato, non può esserci più il sapore del confronto con lo spazio tradizionale, perché esistono, ormai, due tradizioni, dal passato diversamente lungo, ma di eguale forza. E quindi, il senso del confronto, con tutte le sue risonanze e tutte le sue ricchezze, può innestarsi solo perché lo spazio fra le sponde è incistato nel contesto d'un'architettura che prevede l'assetto frontale.

Ma torniamo al tema principale. La domanda che scatta automaticamente, quando si mette in scena *Tartufo*, è come prendere posizione nei confronti del personaggio che dà il titolo (bisogna dire così, perché dire «protagonista» sarebbe una forzatura, come una lunga disputa critica dimostra). Col passar del tempo, l'interesse per il personaggio, per il suo livido ed enigmatico incombere, finisce per attuarsi non *tramite*, ma *malgrado* la commedia che lo contiene. Servillo questo «malgrado» non lo vuole neppure sentire. Così, prende Tartufo, lo riporta a casa, e ce lo chiude.

Ed ecco che succede. Tartufo, rispetto a tutto quello che per secoli su di lui si è scritto e si è detto, rispetto alle questioni che l'hanno fatto crescere come un personaggio gigantesco, diminuisce drasticamente di statura. In compenso, il suo carattere di arrampicatore sociale trova la concretezza di un personaggio costretto a scalare tre o quattro differenti chiavi di commedia. È un procedimento tipico di Molière: lui non mette in contrappunto azioni drammatiche diverse. Infrange la regola dell'unità d'azione apparentemente rispettandola, cioè fondendo più trame di commedia in un solo impasto. Nel *Tartufo*, questo avviene per fasi successive. La forma drammaturgica rispecchia il ritmo base dell'arrampicarsi. All'inizio è la vecchissima chiave di commedia del religioso che seduce la moglie del proprio devoto discepolo, e ottiene dal marito, cornuto e contento, il permesso di intrattenersi con lei quando e come vuole. Di qui si passa ad una chiave

ulteriore, più nuova: un dramma familiare, lo sfruttamento economico e la conquista d'un patrimonio con l'arma della devozione. L'arma della devozione si tramuta – ed è la terza chiave di commedia, nuovissima, quasi in anticipo sui tempi – nella chiave dell'ipocrisia come fedeltà allo Stato. Alla fine, ammesso che il finale sia davvero appiccicato, Molière abbozza comunque una quarta chiave di commedia, che diremmo poliziesca. C'è una famiglia in cui si è infiltrato un criminale. Il potere che lo sorveglia lo lascia libero di agire per coglierlo con le mani nel sacco. Le vittime che hanno sofferto e si sono disperate, solo alla fine felicemente e amaramente si accorgono d'esser state solo cavie e specchietto per le allodole. Quest'abbozzo potrebbe facilmente svilupparsi in un tipico dramma novecentesco.

Il personaggio di Tartufo interpretato da Peppino Mazzotta non vuole giganteggiare innanzi tutto perché deve preservare la propria credibilità nell'arrampicarsi dall'una chiave di commedia all'altra. Così non risponde alle domande con cui siamo venuti a vederlo. E ne susciterà altre. È ridotto all'osso. La povertà, la fame, l'intelligenza gli danno uno sguardo talmente intenso da confondersi con lo sguardo visionario di un mistico. La necessità di trovare ogni volta le parole giuste, e di non fare passi falsi, di non aprire fessure che lo lascino intravedere, lo fanno sembrare austero e schivo. Quando, come una volpe affamata che sente l'odore della carne e visualizza la tagliola, è teso fra la voglia di scoparsi la signora e il timore d'una trappola, sembra già una vittima. E quando Orgone gli si para dinanzi e lo sbatte per terra è per un momento una volpe catturata, ma sembra un ragno. E passa subito dopo, d'impeto, visto che non gli lasciano più spazio di manovra, alla commedia successiva, la presa di potere documenti alla mano.

È vivo, vibra di intelligenza, è un poveraccio, è ardito. Sembra viscido perché si vede che è abituato a lavarsi poco, e perché è guardingo al limite delle sue forze. È un impostore, non un ipocrita. Solo alla fine diventa il *personaggio dell'ipocrita* agli occhi degli spettatori appollaiati sulle due sponde del fiume. Perché perde.

Viviamo davvero altri valori, oltre il vincere e il perdere? È per questo che è odierno?