

francesi, uno di noi uscì dai ranghi, comandò l'attenti e cantammo *La Marsigliese*. La S.S. fu talmente sorpresa che non si sognò nemmeno di punirci. Ma non domandò più ai detenuti di cantare. Il nostro prestigio aumentò.

Oswald il capo del nostro campo ci voleva talmente che le S.S. trovarono che esagerasse. Lo rimandarono così alla casa madre e uno di noi si assicurò poi che fosse giustiziato. Si portò via tutti i rimpianti dei kapò ma non i nostri. Qualche giorno più tardi vedemmo arrivare il suo successore: notevole per la sua eleganza, si profumava molto, quando parlava faceva delle pause e si lasciava andare a intonazioni piene di sonorità. Pensai che potesse essere un artista. Non mi ero sbagliato. Johanna venne a dirmi che era un vecchio tenore dell'Opera di Berlino. I due legarono rapidamente e il tenore prestò spesso la sua opera al teatro del campo. Sfortunatamente per un artista professionista il suo repertorio era molto limitato. In fatto d'opera non conosceva che la *Donna è mobile* dal *Rigoletto*. E la cantava peraltro col massimo dell'allegria. Un giorno decise di ingrandire il suo repertorio. Johanna divenne il suo consigliere musicale e segnalò che fra i francesi c'era un tipo che... Ero io.

Se la guerra si fosse prolungata avrei potuto diventare a mia volta un kapò. Insegnai a questo cantante l'aria di Figaro dal *Barbiere di Siviglia*. Ne fu talmente sedotto da dimenticare quasi il *Rigoletto*. A causa degli allarmi di giorno che si moltiplicavano, ci facevano salire in una cartiera abbandonata che avevamo soprannominato, non senza ragione, il frigorifero. Ci restavamo sette, otto ore. La sera ritornavamo a lavorare alla fabbrica. Ben inteso i detenuti si addormentavano alle macchine e qualcuno per questo veniva giustiziato per sabotaggio. Durante il soggiorno al frigorifero, il comandante del campo si esercitava nei trilli di Figaro, mentre io, alle sue costole, stavo attento che non si lasciasse uscire nessuna nota falsa. Povero tenore! Il 6 maggio ammazzammo anche lui e lo gettammo nella fossa del campo.

Anima tedesca, anima sentimentale, anima d'amore e d'amicizia... In tutte le tue canzoni non si trattava che di fraternità e di amicizia fino alla morte. Avrei potuto amarti integralmente senza nessun secondo fine. Ma ora e per sempre non saprei leggere più nessuna opera di Schiller, Goethe o Novalis, senza pensare a quegli uomini così simili alle bestie feroci che ci assassinavano a migliaia cantando, con una voce fiera e ben modulata, inni a quella stessa vita che ci rubavano.

(Traduzione e note di Nicola Savarese)

Ferdinando Taviani LA SCENA SULLA COSCIENZA

Presento qui tre prove: sono tre esercizi di lettura preparatori ad un lavoro che mi riprometto di condurre sulla «coscienza della scena». Terrà sullo sfondo quella *storia ricorrente* in cui l'incontro con il teatro è uno snodo importante, in qualche caso decisivo per la vita, ma solo in quanto snodo da superare velocemente, come un valore che sviluppa la sua energia nella scoperta del suo disvalore. Di tale *storia ricorrente* possiamo rintracciare lo schema dal Lucio di Apuleio a Wilhelm Meister, da Dickens a Proust.

Lo sfondo della *storia ricorrente* serve a contrasto, perché la «coscienza della scena» riguarda invece l'uso lungo del teatro, il teatro alla luce della lungimiranza. La lungimiranza del teatro è visibile nell'azione di coloro che il teatro lo fanno, più che nei discorsi, nei racconti e nelle interpretazioni. Ma in alcune opere letterarie ci sono sguardi in tralice che sono anch'essi azioni che *fanno teatro*. Sicché le strategie di alcuni scrittori, come i tre qui presi ad esempio, assumono l'aspetto di veri e propri test sul valore del teatro.

Si tratta di tre pezzi staccati. Spero che giustapposti possano trovare echi. Nell'insieme mi pare che abbozzino un esempio dei diversi modi in cui possiamo assistere a degli sguardi lungimiranti sul teatro. Sguardi che lavorano attraverso la lontananza: nel secondo e terzo pezzo perché si tratta di scrittori che usano gli strumenti della critica letteraria, della filologia e dell'erudizione; nel primo, perché Pasolini fece della pratica teatrale una critica del corpo estraneo. Questo primo esercizio di lettura esemplifica il senso o il valore che si lascia intravedere attraverso il movimento per cui la scena teatrale si fa furtiva e si nasconde. Gli altri due esemplificano una strategia personale che attraversa il teatro per erodere i confini. Con diverse parole o per prospettive sghembe, tutte e tre questi esercizi di lettura hanno di mira il valore del teatro. È quindi naturale che dialoghino per linee torte con il libro di Franco Ruffini *Per capire. Itinerari intorno al valore del teatro*, pubblicato da Bulzoni nel settembre del 2001.

Credo che la lungimiranza consista in una trama di sguardi in tralice. Non è capacità di prevedere o immaginare il futuro, né di-

pende dal sapere storico. È forse proprio l'opposto del «saperla lunga». È un'azione, una presa di posizione, e riguarda il modo di dare un (proprio) senso al teatro. È un modo pratico di guardare distogliendo lo sguardo. Queste tracce d'un'azione possono condurre molto più in profondità delle visioni sistematiche e rotonde. Creano angoli bui, invece che artificiali visioni prospettiche.

Sempre, comunque, l'espressione «coscienza della scena» risulta essere un modo abbreviato e tutto sommato fuorviante di dire. Si tratta, piuttosto, di linee d'azione che riescono a tenersi la scena sulla coscienza, senza permetterle di reificarsi.

Se dovessimo parlare in termini di lavoro o di lotta, potremmo dire che è una lotta contro l'irrefrenabile tendenza dell'azione teatrale a trasformarsi in «opera» (letteraria, spettacolare o ideologica). Tenersi la scena sulla coscienza, infatti, vuol dire lasciarla allo stato fluido, impedirle di trasformarsi in qualcosa che possa essere contemplato.

Si dice che lo sguardo «in tralice» si chiami così perché è composto di tre fili. M'immagino che possano essere indirettamente rappresentati dai tre casi che tento.

1. «Altrimenti non significa nulla»: dialogo su Pasolini con Walter Siti

Abbiamo scritto questo dialogo nel gennaio del 2002. L'occasione è la pubblicazione dei volumi dedicati agli scritti teatrali e cinematografici di Pier Paolo Pasolini nell'edizione di «Tutte le opere» ne «I Meridiani» di Mondadori (*Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2001; *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001).

La «sterminata disseminazione» dell'opera pasoliniana sembra d'uno straniero nato però e cresciuto proprio dalle nostre parti. Dissemina nella mente di chi legge, un seme qua ed uno là, a centinaia, a migliaia, un paese parallelo. Rifà l'Italia, ce la restituisce familiare e insieme iriconoscibile. Nei volumi sul teatro e sul cinema questa irrimediabile estraneità irrimediabilmente concittadina diventa lampante e si materializza, perché lo spettacolo circostante è sempre incombente nel confronto. E la televisione sembra quasi non esistere.

L'edizione di *Tutte le opere* di Pier Paolo Pasolini diretta da Walter Siti per «I Meridiani», iniziata nel 1998, consta ora di 8 tomi. Mancano ancora i due volumi delle *Poesie*, che concluderanno l'im-

presa. In chiusura, troveremo un saggio di Siti che si intitolerà *L'opera rimasta sola*. Osserverà il modo di lavorare dell'autore, una prospettiva che nel caso di Pasolini tocca l'essenziale. Walter Siti lo spiega più volte, nei suoi diversi interventi: è un poeta-in-azione, l'esatto opposto dell'esteta decadente che agisce in maniera «poetica».

Siti, come editore e curatore, si comporta di conseguenza. Assieme a Silvia De Laude fornisce una documentazione imponente, tratta con la stessa acribia rispettosa le notizie «nobili» d'arte e letteratura e le precisioni sulle date d'una canzonetta o d'un film andante, ma la massa delle notizie precise non soffoca mai la tensione, lo spirito a contropelo, sicché il lettore, nei meandri delle note minute, persino fra un elenco di manoscritti, può imbattersi in improvvise aperture critiche di respiro generale. Sembra che i curatori si divertano a dribblare le attese del lettore. Siti, Silvia De Laude e Franco Zabagli riescono in questo modo ad impedire che il minuzioso e imponente apparato finisca per regolarizzare un'opera che si nutre d'irregolarità.

Il saggio sull'*Opera rimasta sola*, che chiuderà l'ultimo volume, risponderà al saggio con cui Siti introduceva l'intera edizione: *Tracce scritte di un'opera vivente*. È chiaro il passaggio da uno sguardo *a posteriori*, che scopre nelle opere le tracce d'un'azione viva, allo sguardo *a priori*, che alla fine del tragitto ricomincia da capo e s'interroga sul senso di una letteratura che riesce a conservare – ferita o arricchita – la sofferenza per l'assenza fisica del suo autore.

I volumi di cinema e di teatro si trovano idealmente al centro di questo tragitto. Quasi cinquemila pagine che nel loro insieme rappresentano forse il più imponente *caso di coscienza* dello spettacolo novecentesco, unico per la forza della sua frastagliata e contraddittoria indipendenza. È un autonomo e anarchico pianeta che oppone resistenza alla cosiddetta «società dello spettacolo», contrapponendole lo *spettacolo* nel senso forte della parola, come arte di lottare contro l'irrealtà quotidiana. A queste pagine, Walter Siti nega il riposo. Varianti e inediti le sommuovono. Particolarmente numerosi e significativi gli inediti teatrali: «Il lettore si meraviglierà forse – scrivono Siti e la De Laude all'inizio della *Nota all'edizione* del volume teatrale – di trovare ben sedici titoli, mentre il Pasolini autore di teatro è noto, di solito, per sette testi: le sei «tragedie» e il giovanile dramma storico *I Turcs tal Friul*. Come introduzioni ai volumi, non ci sono tentativi di sistemazioni storico-critiche, ma le domande e le esperienze circospette e inquiete degli uomini dell'arte: Bernardo Bertolucci, Mario Martone e Vincenzo Cerami, per il cinema; Luca Ronconi e Stanislas Nordey, per il teatro. In questo volume, brilla per la

sua assenza il famoso *Manifesto per un nuovo teatro* che Pasolini scrisse nel 1968, al quale molti per comodità riducono l'intero suo pensiero teatrale. In una parentesi alla fine della *Nota all'edizione*, Walter Siti spiega perché sia stato edito lontano (nel volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte*): «per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria». E aggiunge: «semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli». Poche righe, per di più fra parentesi, ma che valgono un'introduzione. In *Per il cinema* troviamo una varietà da zibaldone: sceneggiature, progetti, appunti, polemiche, interviste, fumetti, trascrizioni dei dialoghi dei film di cui non resta la sceneggiatura completa, risvolti di copertina, frammenti di sceneggiature a più mani. Mai un *découpage*: «Quella che stiamo curando è l'edizione delle opere scritte di Pasolini [...] Non abbiamo neanche tentato di dare per iscritto un *equivalente* del testo audiovisivo».

Teatro e cinema non vanno intesi come gemelli. Sono semmai contrapposti e speculari. Walter Siti ne aveva parlato nell'importante saggio *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini* (*Rivista di Letteratura Italiana*, 1989, VII, 1). Lì il discorso sul cinema si mostrava inestricabilmente legato a quello sulla poesia pasoliniana, un legame ribadito anche nel saggio *Tracce scritte di un'opera vivente* introduttivo all'edizione di *Tutte le opere*. E forse è da qui, da questa differenza, che conviene partire per il nostro dialogo.

FERDINANDO TAVIANI – *Il volume teatrale si chiama normalmente Teatro. Quello cinematografico si chiama Per il cinema. Perché non Per il teatro e Per il cinema? oppure, come Teatro, anche Cinema? Che cosa ha impedito o sconsigliato la simmetria?*

WALTER SITI – La giusta simmetria sarebbe stata allora *Testi teatrali e Sceneggiature cinematografiche*, ma è stato necessario sottolineare che i testi del teatro pasoliniano sono effettivamente quelli che si trovano nel volume, mentre i testi del suo cinema sono i film, cioè testi audiovisivi che nei volumi non si trovano: noi del cinema abbiamo pubblicato i pre-testi, destinati a diventare una componente del più complesso testo filmico. Nonostante il faticoso esperimento registico di *Orgia*, alla fine del 1968, non esistono «testi scenici» pasoliniani di cui il testo scritto sia solo una componente. Il che non esclude (ma è ovvio) che alcuni di quelli che ho chiamato pre-testi abbiano una perfetta autonomia letteraria, e vivano pienamente anche senza il film che avrebbe dovuto «completarli».

F.T. – *Mi pare che per il teatro Pasolini preferisse binari laterali. Cominciò a far teatro come attività all'interno di un processo pedagogico, scolastico. Da una parte, il lavoro teatrale come spinta in avanti del lavoro letterario, poesia a voce alta; dall'altro – quando si passa dalla pagina al palcoscenico – come attività destinata, almeno idealmente, ad un ambiente a parte, degno, fuori dal teatro corrente (considerato abominevole e spreco). Questo imprinting teatrale mi pare gli sia rimasto. In fondo, anche quando si impegna direttamente nel teatro, tenta di rivitalizzare la tradizione del teatro di scuola, nel senso più nobile della parola, del teatro di «circolo», d'accademia e di «movimento». Forse eccedo nel dare importanza al suo «Manifesto per un nuovo teatro», ma in esso Pasolini rivitalizza l'idea-base di Alfieri. È uno specchio novecentesco – nel 1968 – del Parere sull'arte comica in Italia scritto da Vittorio Alfieri alla fine del Settecento. Alfieri cominciava più o meno così «Per far nascere il teatro in Italia dovrebbero esserci prima gli autori, poi gli attori, e poi gli spettatori». Non ti sembra un'affermazione che Pasolini avrebbe potuto far sua?*

W.S. – Assolutamente sì. Un paio di volte, ragionando coi giornalisti dopo il semi-fallimento della regia di *Orgia*, alla fine del '68, si trova a dire una frase del tipo «ho capito che al teatro bisognerebbe dedicare tutta la vita, altrimenti non significa nulla». Quando aveva cominciato nel cinema, a chi gli chiedeva quali fossero state le difficoltà, per lui principiante assoluto dietro la macchina da presa, rispondeva che in fondo nel cinema la 'tecnica' è un mito, si tratta di quattro cosette che si imparano subito. Credo che la frase sulla vita intera da dedicare al teatro significhi due cose: 1) che, come hai detto tu, ci sarebbe tutto da rifare, dagli attori al pubblico, e questo presupporrebbe un diverso assetto della società; 2) che lui stesso dovrebbe infilarsi in una «collaborazione creativa» con altre persone, presumibilmente in un «gruppo», che fermerebbe la sua perpetua corsa solitaria da un'esperienza espressiva all'altra. Un po' anche ci prova, seriamente, progettando un centro di studi teatrali (che dovrebbe essere, secondo quanto scrive a Garzanti nell'aprile '68, «oltre che teatro anche movimento culturale e in qualche modo politico»), chiedendo ai suoi amici di scrivere per il teatro, fondando il Teatro del Porco-spino; ma gli passa subito, non è uomo da comunità creative.

F.T. – *Nel cinema, invece, reinventa a partire dalle basi, dall'abbicci del mestiere.*

W.S. – Sul set è lui il padrone assoluto, è molto diverso. La differen-

za fondamentale per lui è, credo, che il cinema si fa all'aperto e il teatro si fa al chiuso.

F.T. – *Mica sempre.*

W.S. – Infatti, i due soli momenti della sua opera, che io ricordo, in cui immagina di rifondare lo spazio scenico sono una poesia in cui progetta di montare il *Calderón* su un prato, ricostruendo come un teatrino unicamente le *Meninas* di Velázquez (con «brevi intervalli tra scena e scena consistenti / in campi lunghi in cui gli attori arrivano al centro / dell'immenso prato presso il bacino elettrico del Peschiera»), e la scena dell'*Orestide africana* in cui il bellissimo ragazzo nero che impersona Oreste si inginocchia su una tomba all'aperto, mentre Pasolini stesso, con la propria voce, recita le parole di Eschilo. Si tratta, anche nel primo caso, di teatro fatto al cinema, come l'*Otello* di *Che cosa sono le nuvole?*, anche lì con uno sfogo finale sull'aperto. Nel cinema si *spia* la realtà (e questo dà un senso di onnipotenza), nel teatro la si dovrebbe *patire*, o scontare (e questo dà un senso di angoscia).

F.T. – *Mentre alla radice del cinema di Pasolini c'è tutto quell'universo che può racchiudersi nella parola «corpo», con il suo sole di luce e il suo sole nero, nel teatro mi pare che prevalga una sorta di sistematica decorporizzazione (si può dire così?).*

W.S. – All'inizio mi sembrava una contraddizione: dicevo ma come, nel cinema va alla ricerca dei corpi e nel teatro, che ce li ha lì, sul palcoscenico, in carne ed ossa... non avevo riflettuto che in teatro un corpo in carne ed ossa è un segno, ma continuando ad essere un corpo vivo. Voglio dire che in teatro non poteva usare i corpi come *materiale*, come fa nel cinema dove in montaggio maneggia solo pellicola: avrebbe dovuto averci un rapporto più intimo, e nello stesso tempo distaccato. Ronconi ricorda che Pasolini non approvò quando lui, nel *Candelaio*, mise sulla scena dei veri sottoproletari, tra cui Ninetto. Ma nella recensione che Pasolini fece al *Candelaio* di Ronconi si dice che quella era una buona idea, e si apprezzano quei corpi che «premono con violenza contro il tessuto ben teso e tonale dello spettacolo». Forse anche coi corpi a teatro avrebbe dovuto lavorare di frizioni e di dissonanze, come faceva con le parole in letteratura. Ma avrebbe dovuto, per far questo, maneggiare corpi di diverse classi sociali, più o meno educati alla recitazione; la grande occasione che mancò, forse, nel 1968 fu proprio quella di non aver saputo approfittare del corpo «teatrale» di Laura Betti e di quello più «naturale» di

Luigi Mezzanotte. Nel 1965 aveva pur lavorato, in chiave grottesca, con la corporeità della Betti in *Italie magique*. Ma per la Betti il discorso sarebbe più rischioso e complicato: nello stesso '68 aveva usato il masochismo della Betti per farla diventare una santa in *Teorema* (e la Betti l'aveva inteso fin troppo bene, se arrivò a scrivergli della «mia coglionissima nevrosi da Teorema... pensavo tu volessi un mio preciso suicidio»); il sadismo della Betti l'ha usato più tardi, nella dama di Bath del *Canterbury* (e Bertolucci, al tempo di *Salò*, la immaginò nella terribile infanticida Regina di *Novecento*). Ecco, forse per Pasolini usare il corpo degli attori a teatro avrebbe significato spingerli all'estremo confronto con se stessi, a giocare la propria vita sulla scena, a uccidere o ad uccidersi.

F.T. – *Nel suo teatro, tutto ciò che sta aldilà del dialogo sembra astrarsi in un intreccio di sguardi, che a volte carambolano da un personaggio all'altro, quasi il grado zero o la sublimazione d'un intreccio di azioni fisiche (come Dante alla fine del Purgatorio e nel Paradiso). Similmente, le parole sono a volte punteggiate dal grido, come una voce che si fosse divisa il lavoro: non grida quando parla, non parla quando grida. Quegli «Aaaaaah, aaaaaaab, aaaaaaaaaaab» del Padre in *Affabulazione*. È una peculiarità del personaggio «borghese», come nel finale del film *Teorema*, oppure è il segno di un atteggiamento che riguarda il teatro nel suo insieme? L'Ombra di Sofocle risponde al Padre: «In fondo a questo lamento io ti compaio».*

W.S. – Beatrice tira su Dante con gli occhi, sì, ma anche il demone Shahzaman, nel *Fiore delle Mille e una notte*, grida ai due amanti, prima di tagliarli a pezzi, «voi avete fatto all'amore con gli occhi». E in due episodi, poi tagliati, di *Porcile* il protagonista Julian sognava una scena di tortura in cui a una vittima ebrea vengono cavati gli occhi con un cucchiaino. L'amore con gli occhi è l'ultimo che si fa in un universo concentrazionario, e allo stesso tempo è l'amore più intimo, l'amore edipico in quell'universo concentrazionario che è semplicemente il mondo della Legge. L'ebreo-vittima, nei due episodi che dicevo, grida anche lui la sua brava serie di «aaaaah», e confessa di amare il proprio carnefice.

Qui il discorso si farebbe lungo, e forse divagante, ma dammi qualche minuto: fin da quando ha cominciato a scrivere testi teatrali, a sedici anni, Pasolini ha concepito il teatro come un recinto in cui un poeta è prigioniero delle catene edipiche e sogna di liberarsene facendo la rivoluzione. Si può dire che questo perimetro non è mai cambiato, nemmeno nel suo teatro «maggior». I suoi borghesi sono

prigionieri della perversione e non possono uscire dalla combinatoria edipica come non possono uscire dalla propria classe. Ma ho l'impressione che si capisca poco del suo teatro fin che si continua a pensarlo in termini psicologici: il sadomasochismo non è che la metafora di una «rifondazione metafisica». Pasolini non è parmenideo, è pascaliano. Dio non stabilisce l'Essere, anzi l'Essere persiste in quiete fin che Dio è distratto, appena Dio si sveglia distrugge l'Essere e lo trasforma. C'è un passo di *Bestemmia*, il poema in forma di sceneggiatura che pubblicheremo l'anno prossimo, in cui Dio dice: «la parte di me che è nel carnefice / ha deciso di uccidere la parte di me che è nelle vittime». Il rapporto vittima/carnefice è concepito come un parziale suicidio che Dio commette per rinnovarsi. È per questo che la vittima *deve* essere complice del carnefice: perché la coppia vittima/carnefice garantisce il movimento perpetuo della Vita. Il dio che non si suicida è semplicemente Atena, la dea che non sa niente di genitori e figli.

F.T. – *A me pare che la Ragione compaia nel teatro di Pasolini come in una sorta di morality play alla cui mitologia di fondo non si può credere più. La Ragione come consolatrice, una consolatrix afflictorum, una Madonna impotente. È per questo che il vero interesse per il teatro si restringe, in Pasolini, alla Tragedia?*

W.S. – No, non per questo: l'impotenza della Ragione non necessariamente è tragica. Lui poi ci ha anche provato a fare teatro-cabaret, e forse l'avrebbe divertito. Il fondo del suo teatro mi pare tragico, a un livello superficiale, perché è il luogo dei sensi di colpa. A un livello più profondo, se fosse vero il discorso che ho fatto prima, sul sadomasochismo come garante della forza vitale e fondazione metafisica della Vita stessa, allora si potrebbe forse ricordare che la tragedia è, per eccellenza, fondatrice.

F.T. – *È per questo che le persone veramente appassionate del teatro di Pasolini sono coloro che lavorano fra le scene, più che gli spettatori? Nel caso del suo cinema non accade quasi l'opposto? Nel cinema, come nella letteratura, Pasolini interviene in maniera straripante, affronta e scombussola i generi, devasta e crea. Ricrea. Nel teatro, invece, si concentra sul genere tragico. Certo, traduce anche Plauto, ma è la Tragedia che lo occupa.*

W.S. – Con una di quelle contrapposizioni facili che sono sempre un po' false, si potrebbe dire che lo spazio claustrofobico del teatro è l'inferno di Pasolini, mentre il cinema è il suo paradiso. Nel teatro fa

i conti con Dio, mentre nel cinema si gode da turista le opere di Dio. Paradossalmente, credo che la ragione per cui gli addetti ai lavori sono interessati al teatro di Pasolini è che «sentono» che lui odiava il teatro.

F.T. – *Che poi paradosso non è. Tutta la grande tradizione del teatro novecentesco si radica nel rifiuto, nell'insofferenza, spesso proprio nell'odio per il teatro corrente, sistematico: da Craig a Stanislavskij, dalla Duse a Mejerchol'd, da Brecht e Artaud a Grotowski.*

W.S. – Il cinema invece lo amava e gli spettatori, anche quando il film è difficile e problematico, si sentono un po' in vacanza.

F.T. – *Sia nel tuo saggio dell'89 sull'espressionismo di Pasolini che nell'introduzione generale all'edizione di tutte le opere per i Meridiani, nel '98, mi pare che tu veda il cinematografo di Pasolini come una grande terra di confine, il luogo in cui lui sperimentava – e noi possiamo osservare – il modo in cui la sua vita trapassava nella composizione artistica e viceversa. Il cinema, insomma, non come uno dei suoi campi d'attività, ma come intermondo nel quale tutto ciò che appartiene a Pasolini uomo ed a Pasolini autore può trovare una sua precaria unificazione. Sto esagerando?*

W.S. – Sì, stai esagerando. Il cinema è la continuazione della sua poesia con altri mezzi e, d'altra parte, fa esplodere la sua narrativa portandola a liberarsi della buona coscienza veristica. Il cinema è il vettore della sua libertà. Ma c'è un altro nodo, quello della filologia, della logica, e in ultima analisi della verità, che precipita piuttosto in alcuni suoi studi degli anni '50, nel faticoso rapporto col marxismo e, appunto, nel teatro. C'è sempre in Pasolini un bisogno di sentirsi «padrone» che si soddisfa nel suo essere *flâneur*; ma c'è poi sempre, anche, un'esigenza di sistematicità e una voglia di cogliere in fallo la propria ipocrisia (insomma, una 'pesantezza') che è, per esempio, nel fondo dei suoi romanzi non-finiti *se fossero finiti*. Anche il suo teatro, in fondo, è un'opera non finita.

F.T. – *Perché qui non può agire da «padrone»?*

W.S. – Il *flâneur*, il padrone, è il Poeta (i suoi famosi saggi «en poète»): perfino il suo Cristo è un Poeta, e non una delle tre persone della Trinità. Il Poeta ha l'unico compito di camminare con energia, lasciandosi alle spalle i piagnistei. È l'unione di vittima e carnefice, ne incarna entrambi i ruoli; quando la solidarietà con la vittima diventa sterile, ha pieno diritto di identificarsi col carnefice, se questo porta

nuova gioventù. Nel 1974, questo compito e destino del Poeta viene discusso e *patito* nel teatro (in *Bestia da stile*) mentre viene intuito ed *agito*, con intrepida inconsapevolezza, in quell'atroce *casting* che sono i primi quindici minuti di *Salò* (il film, quanto al resto, più teatrale di Pasolini).

F.T. – *C'è il teatro. C'è il cinema. E poi c'è, come terzo vertice d'un triangolo, l'attore. Per Pasolini, ovviamente, il problema dell'attore non è essenzialmente quello di saper recitare. Nel caso del cinema l'ha più volte ripetuto. In linea di principio, gli interessava la persona così com'è. Ma le cose non mi sembrano così semplici. Si potrebbe dire, schematizzando, che lui distingueva fra tre tipi di «attore»: le persone riprese così come sono (ma riprese, non esibite); la persona che si esibisce, che coincide con l'attore professionista medio, e coincide con l'inautenticità del «borghese». E poi coloro che hanno come una seconda natura, sulla cui pelle – come dice per Totò – affiora un modo d'essere che non è la quotidiana realtà, né la finzione scenica, ma una persona ulteriore, fatta ad arte ma non più artificiale: Totò, la Mangano, la Callas, Laura Betti, Carmelo Bene, Julian Beck, Benassi, la Magnani, Orson Welles. Li immaginava come una sorta di archetipi. E fra gli archetipi poneva Chaplin. Si tratta di persone particolarmente compiute, e quindi non sostanzialmente diverse da persone come Sandro Penna o Natalia Ginzburg, o sua madre, o Gadda? (Gadda lo pone al centro di quel Progetto di uno spettacolo su uno spettacolo del 1965, che voi avete messo nel volume sul teatro, ma che potrebbe stare benissimo in quello per il cinema, fra i casi di «teatro fatto al cinema»). Oppure c'è una differenza sostanziale? Si può parlare di una tecnica che diventa (seconda) natura e quindi rende complessa la trasparenza della persona?*

W.S. – La tripartizione che fai assomiglia molto a un'altra tripartizione, antropologica, che Pasolini ha teorizzato più volte: ci sono i «semplici», che ama, poi ci sono i borghesi, che odia, poi ci sono i suoi amici intellettuali (che ama), cioè quelli che a forza di cultura acquistano una «semplicità seconda». C'è una buffa poesia, del '63, in cui si immagina che durante una partitella al Trullo i ragazzi che giocano abbiano «la faccia» di Leonetti, della Morante, di Garboli eccetera. Sono gli stessi amici a cui chiede, quando gira, di fare delle parti nei suoi film. Così come vuole un «poeta» per Cristo (e trova poi uno studente anarchico), una volta che ha deciso che il corpo di Cristo non può essere quello di un sottoproletario come Stracci (che può tutt'al più rappresentare un *finto* Cristo). Se ne ricava, insomma,

che il corpo degli intellettuali «poetici» è il corpo dei sottoproletari illuminato dalla consapevolezza. Anche nel *Manifesto per un nuovo teatro* sostiene che i suoi attori dovranno essere degli intellettuali. Non credo che pensi a una tecnica, pensa piuttosto a delle negazioni: attori che «non siano» borghesi. Che per una loro forza, tra sacra e infantile, distruggano in se stessi la propria borghesia. Anche la Monroe, nella poesia che le dedica, si salva in quanto «bambina».

F.T. – *M'ha colpito il fatto che tu, sia nel saggio sull'espressionismo di Pasolini che in quello introduttivo all'edizione di Tutte le Opere, quando sei vicino alla conclusione, tiri fuori il problema dell'attore come un paradigma per andare aldilà... di che cosa? Lo tiri fuori, in ambedue i casi, fregandotene del problema della recitazione. Ti interessa ciò che dalla pratica recitativa pianta radici in un prima ed in un dopo, in una continuità che fa ponte sul susseguirsi degli spettacoli. Nel primo caso ti riferisci alla nozione di «pre-espressivo» che sta alla base dell'antropologia teatrale; nel secondo utilizzi la nozione di «spettacolo continuo» che trovi nel libro della Schino sulla Duse. È evidente che qui quel che ti interessa non è il teatro o il cinema, ma l'attore come punto di partenza.*

W.S. – Mi interessa il bisogno che Pasolini ha di «caricarsi di energia», come un attore, e di usare poi quest'energia per «elettrizzare» le opere in cui si esprime. Non è (solo) narcisismo: è una strategia per competere col successo, per non uscirne trivializzato. Comporre un simulacro di sé che attiri i media come uno specchio ustorio e sappia dirigere i raggi verso l'opera da farsi. (Che è poi anche un modo per rinchiudersi in casa, per nascondersi: il suo modo di dormire, con le Boules Quies nelle orecchie). Più sottilmente, è anche una pratica che investe lo statuto del testo. Come Eduardo, sul palcoscenico, sembrava che non recitasse e che fossero gli attori minori a recitare intorno a lui, così nelle ultime opere di Pasolini si ha l'illusione di una indifesa nudità biografica che è invece calcolo e forma ulteriore. Solo che la strategia era pericolosa, e Pasolini la eseguiva per istinto o poco più – non ne aveva fatto una scienza.

F.T. – *Ti ripeto la domanda: un punto di partenza? per andar dove? L'hai sentita l'intervista di Adriano Sofri nel carcere¹ Lui a un certo*

¹ Una voce da dentro, a colloquio con Adriano Sofri nel carcere di Pisa, di Giovanni Luna, regia di Michele Dotta, Radio 3, venerdì 15 giugno 2001. Si tratta di un video realizzato da Dotta, di cui Radio 3 ha trasmesso il sonoro.

punto parla dell'ipocrisia di chi sostiene che il carcere serva a rifarsi una vita. Poi, quasi in un soprassalto, pone sotto la sua lente l'espressione «rifarsi una vita» ed osserva che è naturale che le attività teatrali, nel carcere, siano tanto piene di senso, perché sono rifarsi una vita là dove dei valori della vita si nega praticamente tutto. Rifarsi una vita? Immagino di vedere in fila le figure che lui – Pasolini – ha impersonato in film suoi e non suoi; le figure significative, i personaggi: Leandro detto «er monco» ne *Il gobbo di Lizzani* (1960). Un capetto malavitoso. Un'immagine esibita e provocatoria che – se ricordo bene – venne poi usata nelle falsificazioni dei giornali di destra quando si trattò di montare lo scandalo sulla sua supposta criminalità. Poi *Don Juan*, il prete guerrigliero, amaro, quasi disperato, che fa la guerra nel momento stesso in cui la condanna come un'infamia, nel Messico improbabile di quel bruttissimo film – sempre di Lizzani – che è *Requiescant* (1967). Tanto brutto quanto interessante come documento. Sempre nel '67, *il Grande Sacerdote nel suo Edipo re*. Dice le parole con cui Sofocle apre la tragedia. Impersonerà Chaucer ne *I racconti di Canterbury*, nel 1972. L'anno prima, aveva impersonato un «allievo di Giotto» ne *Il Decameron*. Quest'ultima, accanto a quella del prete-guerrigliero rigido, impacciato, ma col fuoco nero negli occhi, mi pare la sua finzione più significativa. Recita l'artista come un uomo d'azione, un guerriero (credo che si rifaccia a Toshiro Mifune ne *I sette samurai*). Se le mettessimo in fila, non ti pare che avremmo un grande autoritratto di Pasolini? Ma nel momento stesso in cui te lo domando, mi pare che sarebbe anche un similvero tanto appropriato da nascondere qualcosa d'essenziale.

W.S. – Ce ne sono altre, di icone di Pasolini nel suo cinema. Due soprattutto me ne ricordo: lui che, sul campo del Bologna, intervista Pascutti, Bulgarelli e Pavinato chiedendogli a che serve la forzata castità dei ritiri – e lui che, a Bombay, chiede di incontrare un intoccabile per, si direbbe, paragonarsi con lui. Non c'è solo il guerriero, voglio dire, c'è l'introverso che trema di desiderio (culmine ideale sarebbe stata quello, formidabile, della cornice poi non girata del *Fiore delle Mille e una notte*: l'autore che, senza schermi «colti», bacia tre ragazzi arabi e da ogni bacio scaturisce un segmento narrativo). E poi c'è una delle foto che gli ha fatto Pedriali a Chia: Pasolini nudo che disegna, accoccolato a terra, il profilo di Longhi. Aggressiva esibizione di sé e, insieme, torre d'avorio della cultura.

Ma soprattutto, quel che resta escluso in questa galleria di immagini esibitive è quello che vorrei chiamare il «silenzio del romanziere».

re». Moravia l'aveva detto, al tempo della poesia sugli studenti di Valle Giulia: «un romanziere non dovrebbe mai dire subito e immediatamente quello che sente. Un poeta sì». Un romanziere ha l'obbligo del silenzio, perché deve organizzare una struttura che dia voce alle ragioni e ai torti di tutti. Un romanziere non può esibirsi, perché i suoi personaggi si intimidirebbero, e non gli si abbandonerebbero più con fiducia. Questo «diritto al silenzio» Pasolini non l'ha esercitato quasi mai, ma deve averlo rimpianto tante volte.

2. E nessuno ne sa niente»: Cesare Garboli interpreta «La fameuse comédienne»

La Famosa attrice di Cesare Garboli non solo parla di teatro, ma costruisce teatro nell'esperienza del lettore: il teatro di Molière e per Molière – e il teatro per il suo interprete nostro contemporaneo (il libro si presenta così: Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Adelphi, 1997).

Il libello di cui Garboli cura l'edizione, l'introduzione storica e la traduzione è contro Armande Béjart, quasi-figlia, allieva, poi collega e sposa, infine vedova di Molière e moglie in seconde nozze dell'attore Guérin l'Estriché. Molière era nato nel gennaio 1622 e morì nel febbraio del 1673. Armande era d'una ventina d'anni più giovane. Morirà nel novembre del 1700. Il libello si intitolava *La fameuse comédienne, ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*: fu edito più volte, in un breve giro d'anni, a partire dal 1688, e persino ricopiato a mano per una circolazione salottiera. Poi è restato, fino al risalto datogli da Garboli, un documento d'appendice, frequentato dagli specialisti, ma imprigionato nel dossier delle opere calunniose. Armande Béjart vi è raccontata come donna equivoca e profittatrice; virtuosa fuori, viziosa dentro; indegna di Molière e della sua memoria. Quasi un esempio del luogo comune sul carattere falsamente perbene della professione teatrale, soprattutto femminile. Il modo con cui Garboli riesce a far riaffiorare da un'opera come questa il teatro sparito, ed a trasformarlo nell'esperienza di qualcosa di vitale importanza, può stare accanto al testo famoso di Jan Kott su *Shakespeare nostro contemporaneo*, o a quello di Ripellino sulle scene russe (*Il trucco e l'anima*), o a quello di Macchia sul *Silenzio di Molière*. La specificità di Garboli consiste in un intreccio che unisce il lavoro del filologo, la critica di un «intenditore» e il *journal* d'un «sociopatico», d'uno che – analogamente ai meteoropa-

tici – patisce su di sé, in forma non solo di disagio, ma d'infezione della persona, i drammi della cronaca in cui vive.

È infatti sullo sfondo dei giorni dell'*affaire* Moro che la lettura e lo studio della *Fameuse comédienne* acquista il suo particolarissimo rilievo, con l'ulteriore contrasto d'un teatrino immerso nel sereno paesaggio toscano, dove Carlo Cecchi e i suoi attori provano il *Don Giovanni* di Molière.

Dall'incrocio di erudizione adamantina e scrittura di *journal* risulta un modo individuale e straordinario di vivere e pensare la storia. Detto in breve, il Garboli *scrittore* sta tutto qui. Altrimenti uno potrebbe anche chiedersi se cristallizzare una briciola di polvere viva, l'immagine emblematica e misteriosa di Molière ed Armande al fondo del maremagnò della leggenda di Don Giovanni e del teatro del Grand Siècle, non sia una vertiginosa riduzione. E invece è un'amplificazione. Dallo studio delle carte, è il salto alla laica contemplazione del dettaglio sfuggente che accenna a quel non definito che è la cosiddetta «vita». Salto corroborato dalla simmetria fra le fughe nel teatro e dal teatro di Molière allora, e del suo interprete oggi.

Dimostrare tutto questo sarebbe lungo e inutile. È sufficiente districare la paginetta del *journal* che Garboli ha spezzettato intrecciato e occultato nelle cento pagine del saggio storico che apre *La famosa attrice*. È una pagina che materialmente non c'è. Ma che può essere ricostruita senza particolari artifici, anzi con una facilità che lascia pensare alla naturalezza. La ricostruisco qui in apertura, citando i brani senza alterarli, rispettando la sequenza in cui si trovano, ma saltando. Ad ogni salto – in un caso poche righe, negli altri pagine e pagine – andrò a capo. Ma si vedrà che gli stacchi non si sentono, e che la pagina che ne deriva – che sotto-sotto c'è – ha una sua unità. Di fatto è un collage. Idealmente, uno scavo. I primi due capoversi vengono da p. 11, gli altri, nell'ordine, dalle pp. 12, 13, 15, 17, 18, 22, 101 e 102. Leggiamoli di séguito. Garboli dunque racconta:

È già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo.

Non so se e con quale proprietà il verbo «deggere» esprima il rapporto fantastico e passionale, fatto di interesse scientifico ma anche di immaginazione e di seduzione che mi hanno tenuto tanto tempo legato a questo «livret ordurier», a questo libro indegno e infame, come tante volte è stato definito.

Che cosa me lo ha fatto amare, e che cosa mi ha distolto per tanti anni dall'impegno che avevo preso con me stesso di pubblicarlo?

In grandissima parte, almeno nelle sue origini, le ragioni del mio «emballage» per la *Fameuse comédienne* si spiegano col mio interesse sempre vivo per il teatro di Molière.

C'è stato però un giorno preciso, un'ora in cui mi sembrò che la *Fameuse comédienne* mi fornisse un messaggio molto più circostanziato. Devo tornare indietro di vent'anni. Un giorno della primavera del 1978, nei mesi in cui fu rapito e ucciso Aldo Moro, mi trovavo a Siena per l'allestimento di un *Dom Juan* di Molière con la compagnia di Carlo Cecchi. Non c'è come mettere in bocca un copione a un gruppo di attori per cominciare finalmente a capirlo. In quelle settimane di orrore e di lutto, sprofondato nel silenzio di valli e colline fuori dal mondo, mi confermai nell'idea che da tempo mi ero fatto del *Festin de pierre* di Molière: un testo scucito, concepito come un percorso d'avanspettacolo, con due interpreti che si fanno reciprocamente da spalla, uno funebre e taciturno, l'altro petulante e indiavolato.

Erano prove difficili. Lo spettacolo andò in porto, ma lasciando tutti scontenti. La compagnia si sciolse quando già era arrivata la notizia dell'assassinio di Moro. Non era quello il momento per misurare il fallimento di uno spettacolo. Ricordo però che uscendo da Siena non presi la strada di Roma, dove abitavo da trentaquattro anni, ma cambiai domicilio, come succede a quelli che escono per comprare le sigarette e nessuno li vede più. Presi penna e carta e cercai di spiegarmi le difficoltà che avevo incontrato. Chiesi aiuto alla Storia. M'imbucai in un retroscena politico e cortigiano.

Tra le fonti incontrate nel mio lavoro, la *Fameuse comédienne* calamitava la mia attenzione perché mi faceva ballare sotto gli occhi un po' nascondendolo, un po' lasciandolo trasparire, il modello del *Dom Juan*, la radice della caricatura: la persona, la voce, il volto d'angelo, i vestiti, i tratti fisici del conte di Guiche.

Secondo l'anonimo autore del nostro libello, il conte di Guiche, il bel l'eroe chiacchierato e favoleggiato, «tout seul de son air et de sa manière» – per dirla con Mme de Sévigné – fu il grande amore di Armande Béjart, l'angelo profanatore per il quale Armande avrebbe fatto follie. E se ci fosse qualcosa di vero, nel pettegolezzo del nostro libello? Ai motivi politici e cortigiani che avrebbero suggerito a Molière un «pamphlet a teatro» in difesa del *Tartuffe*, se ne aggiungerebbe uno intimo e familiare.

La *Fameuse comédienne* non fa che ripeterci quello che il *Misanthrope* dice e tace. I suoi pettegolezzi si infrangono contro il muro silenzioso di superiorità dei due grandi patetici protagonisti. I suoi veleni non dividono due esseri inadatti a vivere insieme. Al contrario li uniscono, li legano stringendoli l'uno vicino all'altro in un mondo indissolubile e impenetrabile come ogni vero matrimonio, lasciandoli al loro segreto.

È fatta di pettegolezzi. Ma fra il pettegolezzo e la verità c'è una parete sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri im-

praticabile come uno spazio stellare. Tutto è vero e niente lo è. I pettegolezzi dicono quasi sempre la verità sulle cose che accadono, ma le cose non accadono mai come i pettegolezzi ce le raccontano. La vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente.

Quella qui ricostruita è una pagina disseminata nel libro. Assomiglia ad un'anima. Costituisce comunque il modo migliore per entrare in argomento senza illuderci sul carattere pacificante dell'erudizione.

Nel campo del teatro diventa doppiamente fatuo quell'illusorio esercizio del potere per cui gli storici amano a volte ridurre ai minimi termini il loro soggetto, confondendo l'efficacia dell'intelligenza con la sua forza sminuente. Il popolo delle scene abita un paese di limitate dimensioni, di piccolo peso, già di per sé *sminuito*. Eppure alle storie delle attrici e degli attori viene non di rado applicato, in aggiunta, un atteggiamento divertito, come se non fossero forme di vita che guardandole ci riguardino.

Cesare Garboli ragiona all'opposto. Il teatro gli appare come il luogo delle grandi avventure in piccolo spazio, privilegiato per interrogare il mistero della grandezza. Il teatro acquista per lui una dimensione speculare alla microstoria: è *un microcosmo che fa grandi le storie*. Lo si vede con particolare chiarezza nel suo libro *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Sessanta* (Milano, Sansoni, 1998).

Il volume che ha composto attorno a *La famosa attrice* esplora gli ambienti nei quali si radicò e dai quali si alza il teatro di Molière. È l'edizione, con traduzione a fronte, di un libello di fine Seicento, ma con un così vivo ed ampio apparato di notizie amplificazioni e racconti che il curatore diviene interprete. Non nel senso di colui che annota, ma di colui che *esegue* l'opera e la manda ed effetto, riempiendone gli interstizi con un'arte praticata «di persona». Un'arte, se si vuole, simile a quella dell'attore, purché quest'ultima la si sappia vedere come negazione dell'istrionismo ed estranea al confusissimo concetto d'immedesimazione.

Quando si parla di queste curatele di Garboli, è luogo comune sottolineare come egli sembri nascondere la sua opera creativa sotto le fattezze di un «servizio» editoriale. Ma non si nasconde affatto. Nella *Famosa attrice* si affaccia in prima persona fin dalla prima pagina, dalla prima riga («È già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo...»).

L'uso critico della prima persona è tecnicamente difficile e poco

remunerativo, perché in genere paga quel che ottiene in profondità con l'incertezza che crea sul «genere» di ciò che il lettore sta leggendo. Toglie allo scritto, ad esempio, lo standard *scholar*, che non garantisce nulla sulla serietà del contenuto – e si direbbe anzi inventato per dar decenza all'ovvietà – ma facilita la definizione d'un «orizzonte d'attesa» del lettore. Sono convinto, per esempio, che l'incredibile assenza di Garboli da alcune bibliografie molto accademiche molieriane dipenda dal disorientamento che spesso i suoi scritti impongono.

Inoltre, di fronte all'uso critico della prima persona c'è sempre qualche lettore così rozzo da confonderlo con *le moi est haïssable* di Pascal, che si riferiva a tutt'altro, e proprio – semmai – alla centralità dell'ego sotto le spoglie d'una maniera impersonale. Lettori ancora più rozzi e malevoli lo confondono addirittura col suo contrario, e cioè con una manifestazione di narcisismo.

Malgrado tutte queste scomodità, l'ingresso della prima persona nel discorso critico e storiografico può essere un bene prezioso, sia perché lenisce l'illusione d'oggettività, sia perché permette di connettere metodologia e valore.

Il valore di un percorso critico o storiografico, infatti, non traspare veramente se non nel momento della capriola, quando dall'indagine sull'effetto-realtà dei documenti è in grado di trasformarsi in una presa di posizione intellettuale o spirituale, sia che questo avvenga alla maniera di Garboli o a quella, ben diversa ma altrettanto efficace, di un Carlo Ginzburg.

È stato Giorgio Pressburger, in un articolo su «la Repubblica» del 5/5/1990, il primo ad intuire un legame profondo fra i percorsi critici di Garboli e le pratiche dell'attore. Ma Pressburger parlava di *Falbalas*, mentre è nei libri «a cura» che il legame è sostanziale e non figurato.

Garboli non si nasconde dietro i documenti che edita e la storia che racconta, e non vi si «cala», così come gli attori – checché se ne dica – non si *calano* mai nel personaggio, per la buona ragione che il personaggio è certamente senza fondo, e gli attori calandosi finirebbero solo a culo per terra. I buoni attori si orientano in un reticolo di strade in cui intessono storia da recitare e tecniche previe. Quelli grandi si disorientano, costruiscono labirinti in cui non ci si può perdere perché sono costruiti a partire dall'uscita, ma in cui si può vagare a lungo, scoprendo regioni, nell'organica mistura di compiti da eseguire e di «materiali» sfilati dalla propria persona e intessuti alla trama. L'arte vera dell'attore consiste in una lotta in prima persona

contro il narcisismo. Altrimenti può essere al massimo arte per chi la vede, ma non per chi la fa. Per questo possiamo associarla a quella dello scrittore che lavora su libri e storie del passato.

Di fronte alla trama di malignità che costituisce il libello sulla *Famosa attrice*, gli specialisti si sono posti sostanzialmente due domande, l'una esplicita – quanto c'è di vero? –, l'altra per lo più sottintesa: – è giusto *permettere* che la figura di Molière ne resti infangata?

La mossa fondamentale di Garboli consiste nel tirarsi fuori dal gorgo dei giudizi morali, e nel pesare le notizie come se in esse non ci fosse nulla di male. Dà così un'inedita profondità al libello, e – come si fa per un disegno – gli dà un volume facendogli crescere accanto un'ombra. Quest'ombra, detta in breve, è l'amore. Però non l'amore come lo si pensa e come lo si vuole, ma com'è. Fra poco sentiremo la voce stessa di Molière sottolineare la differenza.

La *fameuse comédienne* non ha l'arte spietata spinta quasi ai confini dell'identificazione che nel 1670 distingueva l'*Élomire hypocondre* di Le Boulanger de Chalussay, il capolavoro del genere. È però molto ben concertata. Secondo Garboli è probabilmente il manufatto d'un intero ambiente, un gesto collettivo a metà fra il gioco di società e un gioco crudele. Al contrario di *Élomire*, livido, grandioso, buffonesco e pieno di specchi, *La fameuse comédienne* pronuncia le sue cattiverie «con gaiezza, e più ne dichiara a tutte lettere la verità, più lascia intendere che non hanno importanza».

L'interprete dunque sdrammatizza. Quelle accuse hanno fatto chiasso per secoli e sono parse tremende: non solo le corna, ma che Molière fosse in realtà il padre della giovane moglie, e fosse pederasta, e se la facesse con Baron. Sono però cattiverie, sostiene l'interprete, senza peso, «si sciolgono, si disfano appena cadute sulla pagina».

Ho citato dalla fine dell'introduzione (p. 101), al punto in cui Garboli fa un consuntivo. Sembra che indebolisca l'opera e quasi addomesticchi estirpandole il veleno. In realtà deprime soltanto l'impegno di molti suoi lettori moderni, ansiosi di trasformarsi in giudici ed avvocati. Impegno anacronistico. Fra la *Fameuse comédienne* e i suoi lettori moderni c'è una sfasatura morale. Si prenda il caso di Baron: per un po' d'omosessualità non ci sarebbe «nel racconto del panphlétaire nessun biasimo, nessuna condanna». Il punto di vista dei molieristi è stato a lungo quello della morale borghese ottonevicesca. Il punto di vista del libello s'attaglia invece ad «una società aristocratica dove l'immoralità, in fatto di storie carnali, e perfino l'incesto, erano quasi un punto d'onore, e dove il piacere

d'abusare d'un paggio [...] non era una depravazione – o se lo era, era una *débauche* universalmente ammessa e praticata» (p. 43).

La sfasatura morale fra l'autore della *Fameuse comédienne* ed i suoi lettori moderni ha fatto passare in secondo piano un'altra sfasatura, ben più sottile ed interessante, fra la morale del libertino Molière e la morale dei libertini aristocratici. Al momento del consuntivo, Garboli traccia le coordinate. Sta preparando il colpo finale, la frase che concluderà e farà esplodere il lavoro (l'abbiamo letta alla fine della pagina-anima ricostruita all'inizio). Procedo con cautela. Tenta una definizione:

il libellista esprime una morale libertina, ma di segno aristocratico. Una morale dura, beffarda, che non si fa illusioni, che misura sorridendo, guardando dall'alto, il grado di corruzione e depravazione del mondo. Questa morale è estranea alla libertà di pensiero di Molière. Molière è un libertino che scoppia di salute morale. Era il suo scandalo. Un libertino positivo, costruttivo, che sa ridere senza sarcasmo. Il gusto, la malinconia, la vanità, il tedio che possono nascere dall'esperienza del piacere, lo spirito, il sentimento ambivalente della depravazione gli è ignoto (p. 98).

Continua a distinguere:

Non è Molière l'uomo di piaceri o di passioni posseduto da furori erotici, come Racine, o il «libertin voluptueux» ammiccante ai piaceri di lontano, il poeta che li accarezza sognandoli con la fantasia e la nostalgia di La Fontaine o del vecchio Chaulieu. Non è di Molière quella introversione o quella inquietudine degli spiriti liberi che prima o poi si convertono, come è successo a La Fontaine, a Racine, a tanti altri. Convertirsi? Niente è più lontano dal sistema morale di Molière. L'ilarità può essere una temibile antagonista della religione [...] ma anche una grande nemica della «*décadence*» (p. 99).

Queste differenze sono importanti per contestualizzare il libello. Ma ci accorgeremo che a Garboli servono soprattutto per mettere in fuga la parte bassa dell'illusione filologica. Distingue e relativizza per spingere il lettore a non cercare *la soluzione*.

C'era un atteggiamento decadente, ellenizzante, romanzesco e libertino che attraversava – spesso mimetizzandosi – l'età del Re Sole. Veniva dai tempi di Caterina de' Medici, di Enrico IV e Luigi XIII e proseguì nella dissolutezza, illuminata o no, della Reggenza e del secolo XVIII. Alla resistenza di questo filo, sotto la superficie imperiosa della cultura protetta (imposta) dal Re, ha dedicato recentemente pagine molto sottili Marc Fumaroli, storicizzando la strategia poetica

di La Fontaine (*Le poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, 1997). Cesare Garboli ci introduce a quelle atmosfere con una mezza pagina di storia alla maniera antica, ricostruendo lo spirito del Temple, il palazzo dell'Ordine di Malta con diritto d'asilo, dove si rifugiavano i ricercati per debiti e dove il poeta Chaulieu, autore di versi anacreontici d'elegante trascuratezza, affittava per conto del Gran Priore Philippe de Vendôme sale e quartierini per festini dissoluti in zona franca. «Sarebbe un errore – spiega Garboli – immaginarsi il Temple soltanto come il paradiso dei debosciati»:

regnava in quella fortezza l'amore per la poesia, per il teatro, la musica, le feste, la conversazione, e regnava l'amore tout court – «la vérité du sentiment» diceva l'abbé Chaulieu. Regnava una pietà non bugiarda, una pietà animale verso ogni tipo di deviazione e di perdizione, quella pietà che nasce non da uno sguardo superiore ma dal suo contrario, dalla mancanza di uno statuto morale, dall'abitudine al vizio e alla corruzione, dalla mollezza, dal privilegio, dalla persuasione che non bisogna dare troppo valore a ciò che non lo merita o non lo ha – «puisque le monde n'est que comédie», rifletteva l'abbé de Chaulieu, amministratore e anacreonte di quel cafarna. «L'amour jamais ne se prend aux choses méprisées» sosteneva d'Urfé. Ma nessuno come un qualunque frequentatore dei soupers del Temple sapeva quanto sia possibile il contrario (p. 100).

Da un mondo siffatto viene la denigrazione di Armande Béjart, la «fameuse comédienne» (che potremmo anche tradurre, con odierno cipiglio, «la ben nota attrice»). La duplicità del libello, che mentre afferma la verità delle accuse alla ben nota attrice «lascia intendere che non hanno importanza» sembra a Garboli rispecchiare – ma in realtà lo riduce e lo banalizza – un ben più rilevato e potente rapporto d'amore malgrado le ferite, quello del fu Molière.

In contrasto col libertinismo fatto di «pietà animale» e «non bugiarda», segnato «dalla mancanza di uno statuto morale» e dalla «mollezza», il libertinismo di Molière – che «scoppia di salute morale» – è invece dramma dei sentimenti forti, cui risponde la malattia e la risata – non il mal sottile della nostalgia. È scandalo anche per i libertini. Ritroveremo questa doppia negazione nella struttura profonda del *Dom Juan*. Garboli si chiede se non regnasse nei rapporti di Molière con Armande «lo stesso dubbio, la stessa incertezza». Ed esclama: «ma non è la storia del *Misanthrope*?» (p. 101). Nel *Misanthrope* – sappiamo – Molière faceva Alceste, e Armande la sua amata Célimène dai troppi amori: forse «la *Fameuse comédienne* non fa che dirci quello che il *Misanthrope* dice e tace».

Il fascino che questo libello ha esercitato sul suo interprete sembra dunque sotterraneamente nutrito dal fatto che per suo mezzo si proietta, sfumata ma ingrandita, l'ombra d'un'intimità che sfugge alle carte, una briciola di polvere viva, scoperta fra la cenere di pettegozzi.

Gli storici ligi giustamente storceranno il naso. Ma abbiano pazienza, non si tratta della solita invadenza dei biografi, né di sentimento o sentimentalismo improprio, né dell'improntitudine di chi analizza psicologicamente i trapassati. C'è qui una ragione critica di prima importanza, e riguarda la gemma letteraria che il libello contiene.

Sfogliando all'indietro il saggio prefatorio di Garboli, alle pp. 55 e 56, troviamo un moto di finta stizza: «Oggi tutto è diventato, in letteratura, polifonico, da quando Bachtin ci ha deliziato con le sue novità dostoevschiane. Confesso che un po' mi dispiace accodarmi, ma che farci? Non c'è testo più polifonico della *Fameuse comédienne*». E ad un certo punto, dal tessuto polifonico si sente emergere la voce stessa di Molière. «È sempre parso un miracolo inspiegabile che si trovi incistata in questo libello», esclama Garboli. Fatto sta che, al centro della *Fameuse comédienne*, viene riportata una conversazione fra Molière e Chapelle che è divenuta un brano d'antologia, «un grande colloquio da teatro morale, da tragedia in musica» (nella presente edizione sta alle pp. 155-165). Da dove viene? Garboli immagina che Chapelle – debosciato intellettuale fatto per il vino e la conversazione, non l'impegno della scrittura – riferisse il colloquio a Boileau, o a Racine, o a La Fontaine, i quali forse l'hanno ripetuto, calcando sulle parole riferite, cristallizzandole, facendo della trasmissione orale una lima per lo stile. Perché agli intenditori le parole messe in bocca a Molière in questo dialogo paiono proprio possedere il marchio originale di quel grande attore-poeta.

Sta dunque parlando con l'amico Chapelle, in campagna, ad Auteuil. È depresso a causa di Armande, la giovane moglie che gli ha imposto la separazione in casa. L'amico gli dice che una donna così non vale la pena, la si può solo disprezzare. Molière allora si riprende (ma chi riprende chi, quando si dice che uno *si riprende*?): «Vedo bene che non avete mai amato e che prendete l'immagine dell'amore per l'amore stesso» gli risponde. E va avanti con un monologo acuto e pacato, una diagnosi che non contiene germe alcuno di guarigione. Racconta i disinganni, le sbandate e gli amanti di sua moglie, che ha visto crescere e sposato malgrado la differenza d'età; parla del conte di Guiche. Contrappone «scienza» ad «esperienza». Confessa che la

sola presenza di Armande è più forte di lui e fa crollare l'intera sua filosofia. E giunge al punto di compatirla nelle sue pene d'amore per altri, perché – dice – «quando mi riconosco incapace di vincere ciò che provo per lei, mi dico che forse lei incontra la stessa difficoltà nel vincere il suo bisogno di piacere». Da questo piccolo inferno trae un diamante: «Mi direte che bisogna essere poeti per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore». Non tutte le edizioni hanno «poète» (o «poëte»). Quelle del 1690 e del 1697 lo cambiano in «père» (o «pere»; o «pére»):

Mi direte che bisogna essere *padri* per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore.

Che la grandezza sia fatta di piccole cose è ovvio, ma non per questo cessa d'essere, in quanto *grandezza*, il vero problema. In quest'ultimo libro molieriano di Garboli, dove Molière viene sempre visto di traverso, all'interno d'un'infelicità familiare, la grandezza non solo dei suoi testi ma della sua avventura umana e della sua troupe tanto meno è dimenticata quanto più la narrazione si addentra fra tracce minuscole di vita.

Armande Béjart, che Molière vide crescere e sposò, non ci direbbe oggi granché se non ci fossero state quelle voci insistite e messe più volte per iscritto che la denunciavano non sorella ma figlia di Madeleine, la celebre attrice con la quale il giovane Molière aveva cominciato a far teatro e della quale, per voce comune, era stato a lungo l'amante o uno degli amanti. Se Armande fosse stata figlia e non sorella, essendo probabilmente nata fra l'inizio del 1641 e l'inizio del '42, quando Molière non era ancora entrato in pieno nel teatro – ma, si diceva, s'era già legato a Madeleine – avrebbe avuto buone probabilità d'essere anche figlia dell'autore de *L'École des femmes* (la pièce andò in scena nel dicembre del 1662. A febbraio Molière ed Armande s'erano sposati).

L'incesto ha prestato a questa donna, presso i posteri, un fascino torbido e passivo che ha spinto ai margini ogni altra notizia. A Garboli non interessa. Non, per lo meno, nella sua materialità biologica. Non vede perché credere alle voci invece che ai documenti ufficiali; né gli pare strano che Marie Hervé, madre di Madeleine, abbia ancora partorito, a 48 o 49 anni, quell'ultima stellina, la decima figlia. Non le era forse nata poco prima, quando di anni ne aveva già 46, un'altra bambina, presto morta, da nessuno attribuita a Madeleine? Quest'ultima, d'altra parte, una figlia «ufficiale» l'aveva avuta, nel

1638, Françoise, nata dalla relazione con il gentiluomo Esprit de Rémond. Fu riconosciuta dal padre, battezzata, e di lei non si sa altro. Armande, coetanea o poco più giovane della «nipotina» Françoise, quando sposa Molière compare di età incerta, «di circa vent'anni», dice il contratto di matrimonio (23 gennaio 1662, la cerimonia avviene il mese dopo). Del suo certificato di battesimo non c'è traccia. I Béjart furono fratelli attori nati da una feconda coppia di scombinati, impegnati in continui traslochi, con amicizie altolocate e la voglia d'essere una famiglia più su del proprio stato. Al centro vi è una Madeleine affascinante, colta, poetessa, attrice famosa, non dissoluta, ma di costumi regolarmente molto liberi. La promiscuità, più che l'irregolarità delle unioni, e il carattere nebuloso di certe nascite debbono aver favorito chi aveva interesse ad accusare Molière di incesto.

Ciò che importa è che Armande fosse comunque – come persona e come attrice – una creatura di Molière. Il quale – aggiunge Garboli – sia con Armande che forse con Baron, più che marito o amante fu un padre cornificato. È questo che il libello sottolinea con acredine, non disordini famigliari o morali che non erano sentiti come tali. Per la piccola Armande, cresciuta a balia e poi in giro con il teatro, Molière doveva apparire l'incarnazione della potenza e del sapere. Quando lo sposò – racconta Grimarest, il primo biografo – le sembrò d'essere una duchessa. Ma le vie delle passioni furono altre, è naturale.

Dal legame fra l'anziano attore-filosofo e quella giovane con l'argento vivo addosso e l'espressione sempre seria, conosciuta bambina, nacquero figure: Psyché; l'Elmire del *Tartuffe*; la Célimène del *Misanthrope*; Charlotte che sembra invaghirsi di Dom Juan già solo ad immaginarselo nudo; e infine Angélique, la figlia del Malato immaginario. Personaggi che brillano aldilà di quel che dicono, per la differenza di potenziale fra testo e sottotesto.

Armande incorporava partiture sceniche precisissime e seduttive, che non si logoravano col passar degli anni. Nel 1681, per esempio, non era più giovane, ma la sua scena del second'atto del *Malade imaginaire* era ancora commovente ed esemplare – quando Angélique, la figlia, incontra l'amato Cléante travestito da maestro di musica, e insieme cantano, dialogando solo con gli occhi, recintandosi un'intimità sul palcoscenico affollato di personaggi. Il duetto cantato – lo ricorda l'anonimo autore degli *Entretiens galants* nel 1681 – sembrava più bello di quelli che si sentivano all'Opéra. Recitava, con Armande, Charles La Grange, secondo la forma messa a punto assie-

me a Molière più di quindici anni prima, nel gennaio-febbraio del 1673, quando il grande attore morì subito dopo le prove e le prime repliche. Garboli pensa che le notizie su quel modo di recitare dovrebbero aiutarci a farci un'idea della scena del second'atto del *Don Juan* in cui la stessa Armande e lo stesso La Grange interpretavano l'incontro fra Charlotte e il seduttore. Nella parte vivace e falso-ingenua della fanciulla di campagna invaghita del nobile, Armande fu ammirata fino alla soglia dei cinquant'anni. Era così – sottolinea Garboli (p. 24) – che si trasmetteva, ben dopo la sua morte, lo stile recitativo di Molière.

Non accade spesso che l'oscillare d'una variante si riveli denso come un grande verso. Eppure nel colloquio di Molière con Chapelle la possibilità di mutazione di *poète* in *père* ha proprio tale densità. Il testo oscilla. Ma quanto?

Nell'estate del 1670, Molière compose per il Re la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*, che rappresenterà nell'ottobre al castello di Chambord e poi entrerà nel repertorio della compagnia. Anche qui, Armande e La Grange fanno gli amanti segreti: lui, che nel *Malade* sarà Cléante, qui è Cléonte; lei è Lucile. Nella scena 9^a dell'atto III, Cléonte e il suo servo Coviello descrivono la figura di Armande nelle vesti di Lucile: occhi piccoli – ma pieni di fuoco; bocca grande – ma attraente; piccolina – ma ben fatta; atteggiamento indolente – ma pieno di grazia. Intelligente? Molto: un'intelligenza fine e delicata. Sempre seria. Però capricciosa. «Sì, è davvero capricciosa, ma è bella. E dalle belle si sopporta tutto», risponde Cléonte.

A me pare che qui non ci sia solo un ritratto, ma una sublimazione – à l'enverse. È come se Molière dipanasse secondo le leggi dell'arte comica, ridendoci sopra (ancora una volta!), il groviglio di sentimenti che era confessione e tormento nella conversazione in cui reagiva al disprezzo di Chapelle per Armande. Ha ordito la scena della confessione d'amore di Cléonte alla maniera buona per le commedie: partendo dall'opposto. Cléonte prega Coviello di dirgli tutto il male possibile di Lucile, che crede lo tradisca, ma poi non può reggere alla denigrazione. È più forte di lui. Il modo in cui chiude il dialogo chiama la risata: «In questo splenderà la mia vendetta, in questo mostrerò forza d'animo: nel detestarla, nel lasciarla, bella com'è, attraente com'è, pur riconoscendola amabile». È il registro della commedia. Nel registro del dramma potremmo immaginare: «bisogna essere poeti, o padri, per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

La commedia dipana. Riduce i grovigli a semplici contrasti. Che

fanno ridere. La vita e l'amore – l'amore com'è, non come lo si immagina – aggrovigliano. Ma il *dipanare*, con il riso che ne deriva, è davvero così lontano dall'aristotelica catarsi? Comunque, la battuta di Cléonte si chiude in un'esclamazione: «La voici! Eccola!». E Lucile, dopo esser stata tanto ben dipinta a parole, compare per la prima volta in scena di persona.

Potremmo scavare un po' nella cronologia. L'estate del 1670, quando il cavalier D'Arvieu si recò ad Auteuil per aiutare Molière a inventare costumi turcheschi per *Le Bourgeois gentilhomme*, potrebbe benissimo essere anche l'estate in cui è ambientata la conversazione con Chapelle. Certi riscontri cronologici, come la data del ritorno di Baron in casa Molière, lo lascerebbero pensare. Ma non è qui il punto. Quell'anno ha anche un certo peso simbolico. Si è aperto con la pubblicazione del velenosissimo attacco di Le Boulanger de Chalusay nella commedia su Molière ipocondriaco, dove fra l'altro Armande, sotto il nome d'Isabelle, è un'onestissima e tenera figura, benché sia detta sposa e figlia allo stesso tempo. Nell'antiporta, un'incisione mostra l'anagrammato Molière teso ad apprendere posture e smorfie da Scaramouche. Alla fine del quarto atto, c'è una riunione di compagnia in cui gli attori decidono di recuperare il repertorio tragico, lasciando a Molière il solo spazio della farsa finale: ma siano farse e basta, senza pretese di satira o impegno morale. Molière-Élomire s'adeguа.

Fa riferimento a questo stesso 1670 un celebre quadro conservato in due versioni al Musée de la Comédie Française, dove Molière è rappresentato sul palcoscenico del teatro del Palais-Royal in compagnia dei più famosi comici e farsanti italiani e francesi, vivi e defunti. Una delle due versioni si intitola *Les délices du genre humaine*. L'altra spiega: *Farceurs François et Italiens depuis soixante ans et plus peints en 1670*. Non c'è veleno in codesti quadri, ma velenosi o no ci sono diversi segni, in questo 1670, a meno di tre anni dalla morte, che insistono sulla paradossale appartenenza di Molière al paese ridicolo. Paradossale, non solo perché non c'era nato in quel paese, ma perché di per sé neppure vi apparterebbe, colto com'è, filosofo, poeta, riconosciuto pari ai maggiori ingegni letterari della Parigi del suo tempo. In quel paese ci si era chiuso. Alla stessa maniera – e qui il paradosso si raddoppia – con cui altri – letterati, musicisti, pittori – tentavano di chiudersi in Arcadia.

Scrivo ad esempio Marc Fumaroli (nel volume sopra citato: traduco da p. 141): i libertini «si appassionano tanto alle Lettere, agli esercizi poetici e alle letture critiche perché tracciano così i confini di

un territorio indipendente, Parnaso, Arcadia e Citera, che dà un *senso secondo* alle cose della vita, a Parigi come in provincia». Nei primi anni del secolo, quella stessa nostalgia di fuga verso il territorio indipendente, nostalgia d'una lontananza dagli orrori e dalla volgarità, aveva tentato di consolare la morte di Don Chisciotte e Re Lear, aveva spinto i poeti e gli attori verso la pastorale e la venerazione di Adone. Del resto l'Arcadia, come ben sapeva chi l'amava e ne scriveva, non aveva meno ferocia e porcherie del mondo chiuso del teatro.

Il libertino Molière, che a differenza dei libertini – lo ripetiamo – «scoppia di salute morale», può darsi che avesse bisogno di qualcosa di equivalente ma di molto più concreto d'un mondo dello spirito. E reciprocamente può darsi che nel suo normale esercizio di capocomico non dimenticasse la lezione dei poeti su come rigenerare la propria vita di relazione in forme «seconde».

La compagnia teatrale come corrispettivo dell'Arcadia sarà comica, ma è un'idea geniale. Tradotta in azione, è l'idea che probabilmente fonda la grandezza di Molière. Come i poeti spiritualmente fuggiaschi proiettavano in Arcadia gli amori ed i tormenti, le persone e gli intrighi, non per travestirli, ma per riflettere e rendere leggibile la vita, così Molière fa con il teatro, con la sua compagnia (che occupa il posto che per gli altri occupa la famiglia), con se stesso. Non è strana (e Giovanni Macchia l'ha molto ben soppesata) la diceria che Molière stesse per fornire un autoritratto teatrale. Lo dice la prefazione ad *Élomire*, all'inizio dell'anno che verso la fine vedrà il ritratto in scena di Armande.

Mutando da *poète a père*, la voce non muta poi molto. Forse ha proprio ragione Garboli. Nella cultura libertin-teatrale in cui viveva Molière, andare a letto con una ragazza che avrebbe potuto essere la propria figlia non sarebbe stato così grave. E neppure sposarla, purché il sacrilegio non venisse scoperto. La dimensione della paternità comincia a farsi seria nella zona della poesia, quando lasciando correre le persone, e immaginando i personaggi, l'amore si distacca dalla sofferenza nella misura in cui s'allontana dalla gioia, per arte ed artificio d'interposta persona.

Se in questo c'è del vero, cercare la cronaca vissuta che Molière può aver rivestito di drammaturgia non è far critica positivista o dietrologia, ma navigare verso il centro. Cesare Garboli ha individuato questo cammino scontrandosi col *Dom Juan*, ha poi saputo mutar direzione, passando attraverso un libro «sabotato».

La struttura instabile e inquieta del *Dom Juan* costituisce – sulla carta – una buona via di accesso agli enigmi della figura storica di

Molière. Vi è nell'opera come uno strappo, attraverso il quale si può sperare di introdursi. Vi è innanzi tutto una duplicità d'atteggiamento che da un lato va contro le radici della leggenda, il suo apologo morale, e dall'altro sembra adattarsi male alle simpatie di Molière per l'ideologia libertina. È una duplicità che si riflette sull'imprendibile carattere del protagonista: un *esprit fort*, ma anche un ipocrita, un riverbero – all'inizio del quinto atto – di Tartuffe. In questo iato sta la sua poesia, simile a quella di certi copioni che si creano nel crogiolo del mestiere teatrale e attraggono poi archetipi e pensieri. Oppure, per un altro modo di vedere, simile a quella delle opere sapientissime, che assediate dagli esegeti riescono sempre a mettersi fuori tiro.

Recentemente, ad esempio, Francesco Fiorentino (*Il ridicolo nel teatro di Molière*, Einaudi 1997) s'è spiegato il *Dom Juan* come la messa in crisi dell'ideologia dell'*bonnêt homme*. A differenza di ciò che accadeva nelle precedenti pièces di Molière, qui l'*bonnêt homme* è un seduttore; ed a differenza dagli altri Don Giovanni, quello di Molière è un *bonnêt homme*. È giusto. Ma è difficile che una teoria sul *Dom Juan* di Molière non funzioni. La vera difficoltà è questa. E Garboli non tardò molto ad accorgersene.

«Ho quasi pronto un libro su Don Giovanni, quasi finito nel 1980, quando è stato sabotato da altre richieste di lavori servili» diceva in un'intervista, alla fine degli Ottanta (intervista di Corrado Stajano, *Corriere della Sera* 6 marzo 1989). Il libro gli sembrava quasi pronto fin dal '76, quando vi accennava nella prima riga del *Molière. Saggi e traduzioni*.

Nell'83, è ancora cosa quasi fatta. Agli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (Mondadori 1983) Garboli contribuisce con il saggio *Come recita Don Giovanni*. Nella nota spiega che è già comparso nel numero 350 di *Paragone*, datato aprile 1979, e «costituisce la prima parte di uno studio in due sezioni dedicato al *Dom Juan* di Molière (I. *Dal teatro al testo*; II. *Dal testo al teatro*)». Aggiunge: «Nella sua totalità, lo studio fa parte di una ricerca più ampia che vede nel *Dom Juan* un testo 'senza importanza', un testo concepito e scritto così come i comici italiani scrivevano i loro scenari, cucendo le parti degli attori con una parvenza d'intreccio». Sicché «il *Dom Juan* sarebbe portatore molto più del teatro molieriano 'recitato' che non di quello 'scritto'».

Dal teatro al testo e dal testo al teatro, sulla carta è molto interessante, è anzi il cuore della problematica drammaturgica, mai o quasi

mai indagata come si deve. Ma prende pur sempre in oggetto l'immagine del teatro, non il teatro stesso.

Il passaggio testo-scena, che a noi addetti alla scrittura sembra il non plus ultra della concretezza, soprattutto quand'è rovesciato (scena-testo), in realtà è un'astrazione. Credo che Garboli pensasse: partiamo dal Don Giovanni di oggi, quel che si vede in teatro e che si mette in scena; sprofondiamo poi nel testo di Molière; e di qui risaliamo al suo teatro. Ma nella risalita, come quelli che scavano un tunnel e si trovano da tutt'altra parte, deve essersi trovato in un paesaggio inatteso: non solo in una società, ma – come dicevamo – in un amore.

Un paesaggio discorde, perché se il contesto, l'ambiente della Corte e di Parigi, può andar bene con l'idea del testo teatrale pensato come distillato e travestimento delle circostanze; l'altra idea, che secondo me è quella della compagnia teatrale quale consapevole equivalente d'un mondo indipendente, d'un'arcadia, non può che travalicare i problemi di drammaturgia e messinscena, di mito e interpretazione, per scontrarsi con la pietra d'inciampo d'ogni storico: l'illusione (vitale) di toccare per un momento, in presa diretta, un frammento di realtà svanita.

Il libro «sabotato» non fu mai pubblicato. È disseminato in due saggi. Metamorfofato nella *Fameuse comédienne*. La metamorfosi riguarda soprattutto la forma del tragitto.

Se seguiamo le tappe del continuo sviarsi del tragitto, possiamo renderci conto di come la perizia e l'intelligenza di un critico traspiano a volte dalle inadempienze. La riuscita dell'ultimo libro molieriano di Garboli in gran parte dipende dalla sua capacità a non fare il libro su Don Giovanni, col suo tragitto ben pensato ma tutto sommato inorganico «dal teatro al libro e dal libro al teatro». Dipende dalla spregiudicatezza con cui ha sostituito la centralità d'un capolavoro con quella d'un'operina marginale.

Nel saggio sul *Don Giovanni* che precede la traduzione del testo in *Molière. Saggi e traduzioni* (pp. 153-170), parte dal mito e sbuca nella problematica della messinscena. Prima si concentra sulla figura del protagonista, visto come «un corpo antiteatrale inserito in un sistema teatrale, un anticorpo che denuncia la falsità e il pregiudizio, la finzione e l'ipocrisia di un sistema di cui, tuttavia, egli fa parte». Poi la prospettiva si allarga, e al centro della pièce non viene visto più il cosiddetto protagonista, ma la «coppia solidale» Don Giovanni-Sganarello, «una sola immagine scissa in due figure, come nelle carte da gioco coi volti rovesciati, divaricata in due facce che si oppongo-

no e si richiamano». Infine approda alla scontentezza: «Il personaggio di Don Giovanni appartiene da secoli, da tre secoli, alla nostra 'scena interiore'. Che cosa non sappiamo di lui? Ebbene, confesso di provare da un po' di tempo, ogni volta che lo incontro, una certa sazietà». Si interessa allora della Statua del Commendatore. Scopre anche in questo caso una «coppia solidale» (Statua e Spettro della «femme voilée») che materializza la condanna d'un personaggio che aveva cercato di estirpare da sé la femminilità in una sorta di «mutolazione interna».

Riprende l'abbrivio nel saggio pubblicato negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (vol. II, pp. 284-308). Qui il punto di partenza è la messinscena: perché è così difficile recitare bene Don Giovanni? Alla base c'è un'esperienza pratica, la collaborazione con Carlo Cechi (non lo dice, lo dirà nella *Fameuse comédienne*). La difficoltà di recitare rimanda, naturalmente, alle caratteristiche del testo. L'attore incaricato della parte di Don Giovanni «non potrà mai sperare in una sola di quelle scintille, di quelle micce emotive lungo le quali si accende, di solito, il fuoco di un'interpretazione». Come personaggio «potrà anche essere un provocatore, un eroe doloroso e puro», ma come attore Don Giovanni «è un ragioniere per il quale due più due fa quattro». È un attore «discontinuo» la cui recitazione dev'essere «quantistica, intermittente cioè fra l'agire e il non agire, fra il simulare e il fare da spettatore delle finzioni altrui», insomma «un attore vuoto», che dovrebbe somigliare a certi attori di varietà che recitano il travestimento. Sto riducendo drasticamente le numerose amplificazioni con cui il tema viene esplorato (il lettore frettoloso tende a prendere le amplificazioni per divagazioni). Ma quel che più interessa, per la forma del tragitto, sono le righe che concludono questo saggio. Garboli è giunto al punto della ambiguità di struttura dell'opera, «la natura trasformista» di Don Giovanni gli pare «il mezzo più spiccio per cogliere nei suoi termini reali la nota anomalia di struttura, la famosa 'scucitura' che fa del *Don Juan* di Molière, con grande imbarazzo dei critici e della tradizione, una sorta di episodio infelice della drammaturgia molieriana». E qui, dove tocca il centro del problema, o uno dei possibili centri, invece di andare a fondo si ferma. Non perché gli manchi voglia spazio o energia, ma perché gli si impone un altro contesto: «a questo punto la 'regia immaginaria' non basta più. Bisogna raggiungere e far parlare il vissuto, aiutarsi coi documenti. Bisogna entrare al Palais Royal: in due sensi: entrando a Corte, e nella troupe di Molière».

Sarà dunque vero che il libro venne «sabotato» dall'urgenza d'al-

tri lavori. A me pare, però, che a infrangerne lo sviluppo e l'unità sia stata l'insofferenza per uno schema centrato sul *Dom Juan*. Entrando a Corte e nella troupe di Molière, Garboli incontrava personaggi e grovigli che non potevano restar recintati dai 5 atti di Molière. Tanto più che si faceva avanti un modello convincente per il grande seduttore, Armand de Gramont conte di Guiche, personaggio avventuroso oltraggioso e debosciato (gli ha dedicato un libro, edito da Olschki nel 1959, Dina Lanfredini, *Un antagonista di Luigi XIV: Armand de Gramont, Comte de Guiche. Con documenti inediti*).

A parlare dell'infatuazione di Armande per il conte di Guiche, uomo bellissimo e doppiamente impossibile – per l'oltranza attratta dalla blasfemia e dalla derisione; e perché disinteressato al sesso femminile – c'era *La Fameuse comédienne*.

Garboli è insieme rapido e meticoloso nello smontare con date e documenti gli argomenti dei molieristi che negano credito al libello e affermano impossibile l'incontro di Armande con Guiche. E costui gli permette di trovare nel «vissuto» un ancoraggio all'ambiguità di struttura del *Dom Juan*, nato dal doppio obiettivo di colpire i bigotti e insieme di «compiacere Luigi XIV prendendo le distanze dalla débauche della noblesse atea e libertina», quei signori, come il conte di Guiche, «tutti più o meno coetanei, tutti più o meno detestati, o guardati con sospetto dal giovane re». L'abbiamo anticipato: questa duplicità, per cui l'empio punito compare nel testo di Molière «per metà accusato, per metà accusatore» è legata alle opportunità di cronaca, forse al carattere d'uno scenario che permette il taglia-e-cuci e certi salti logici, ma comunque, sul piano storico-culturale, corrisponde al particolare libertinismo-antilibertinismo di Molière.

Ma ormai il testo da interpretare per Garboli è cambiato: non è più *Dom Juan*, e Guiche s'è trascinato dietro la *Fameuse comédienne*.

Nel tragitto che Garboli aveva programmato c'è un controcampo: emerge in primo piano il libello, la figura della moglie di Molière; *Dom Juan* passa sullo sfondo, come visto oltre un finestra: «c'è poco da lavorare di fantasia. Come due pittori che trattino lo stesso soggetto, interessati alla medesima prospettiva e allo stesso pensiero, la *Fameuse comédienne* e il *Dom Juan* ci mettono sotto gli occhi una stessa situazione: da una parte una ragazza infatuata e un Seduttore vano, irresistibile e senza scrupoli; dall'altra la saggezza e il buon senso di Molière» (p.27).

Serviva ormai a ben poco il paradigma teatrale che, ipostatizzando i procedimenti odierni della messinscena, individua il momento

creativo o l'incubazione dell'arte nel mettere un testo a confronto con degli attori e un regista; oppure nel pensarlo scritto «cucendo le parti» dei diversi attori o – come si dice – «sugli attori». Il percorso d'andata e ritorno che Garboli s'era figurato per il suo libro si trasforma allora in una traversata. E invece di contestualizzarsi in maniera sempre più precisa, si decontestualizza in modi sempre diversi.

Garboli analizzando lo stile della *Fameuse comédienne*, le sue strategie narrative, la sua polifonia, avvalora anche dal punto di vista della qualità letteraria un'opera che in genere è stata giudicata di mediocre maldicenza. Risolve il problema delle molte attribuzioni in maniera brillante, spiegando come il libello sia stato probabilmente concepito, verso la fine degli anni Ottanta del Seicento, negli ambienti della Comédie Française, in cui erano state riunite dall'alto la compagnia che era stata di Molière, e che Armande dirigeva, e la compagnia dell'Hôtel de Bourgogne. Una compagnia artificiale, composta dal principe come somma dei migliori, senza tener conto delle logiche che presiedono all'aggregazione dei comici. E quindi, quasi di necessità, nido di vipere. Qualche nemico di Armande (e di Baron) ebbe probabilmente l'idea di mostrare che brutta persona fosse quell'affascinante attrice. Il libello, quand'era in via di composizione, e già faceva ridere per le sue malignità, passò probabilmente di mano in mano: sicché grandi scrittori come Racine o La Fontaine han potuto benissimo darci un'occhiata, aggiustare qualche frase, suggerire, en passant, un ritocco. Quanto basta per suscitare nell'intenditore d'oggi un sapore d'alta classe.

Ma tutte queste indagini, che qui riassumo di corsa, portano ad un ménage che – lo si derida o no – per la briciola di vita che nasconde dà senso alla fatica dell'interprete. Il libro che ha fatto crescere a partire dall'antico libello trasmette ed organizza un insostituibile distillato di conoscenze sul teatro di Molière e i suoi dintorni. È estremamente erudito. Ma per fine non ha l'erudizione. È un esercizio non di rado sorprendente di critica letteraria. Ma la letteratura non lo appaga.

Nella *Famosa attrice* di Garboli vi sono almeno due livelli d'organizzazione, l'uno filologico e l'altro personale. Quest'ultimo emergerà chiaro dalla pagina di journal che l'autore occulta nel saggio che funge da prefazione, e che in chiusura ricostruiremo. Il primo consiste in una disamina esauriente del testo, della sua valenza letteraria, del contesto, dei problemi d'attribuzione e d'edizione. All'inizio del saggio introduttivo prevale il secondo livello, alla fine i due percorsi si saldano.

Potremmo dire che Garboli si trovi qui nel suo elemento, se questo elemento fosse poi facile da definire. Non è, infatti, il territorio delle biografie. Certamente non è il confronto fra biografia e opera. Semmai, è l'insieme dei vuoti, dei chiararsi che si aprono fra l'una e l'altra. Come se vita ed opera, entrando in tensione, e non incontrandosi mai, generassero uno spazio intermedio, una terra di nessuno che offre accessi e recessi all'arte dell'interprete. Definito in astratto è poco chiaro, ma proprio per questo Garboli è un vero scrittore ed è creativo: con la sua opera dà consistenza e vita ad un territorio che si rivela solo tramutandosi in storie – di secondo grado.

Il modo in cui Garboli si addentra nell'ambiente delle scene in Francia, sotto il Re Sole, in cui percorre e verifica le ragnatele di rapporti episodi deduzioni contraddizioni e controdeduzioni intessute dai documenti, il modo in cui recensisce le edizioni, *assomiglia* a quello dei più meticolosi studiosi di scuola positivista e ne è la negazione. O meglio: ne è il rovesciamento, anche nel senso di mostrarne il rovescio, la presa di posizione personale, che l'erudizione incorpora. Non solo perché qui l'interprete mette bene in vista l'amore per il proprio soggetto, ma soprattutto perché questo amore è privo d'illusione – come se il lavoro critico e gli accertamenti eruditi fossero la solida, a lungo premeditata struttura d'una performance sullo stato dubitoso della cosiddetta «realtà» storica.

Dicevamo, ricordando le distinzioni intorno alla morale di Molière, che Garboli a quel punto sta facendo un consuntivo e preparando il colpo finale, che farà esplodere il lavoro. Subito dopo, infatti, nelle ultime righe della Prefazione, dopo aver discusso la sfasatura dei giudizi, come un grande attore che torni in camerino e uscendo dal gioco sorrida agli amici e ai nipoti, Garboli parla di Armande, di Molière, e di quel che c'è poco più in là del libro. Parla di veleni che non dividono due esseri inadatti a vivere insieme, e invece li uniscono e li lasciano nel loro segreto. Riflette sulla natura dei «pettegolezzi», sulla parete «sottile, sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri, impraticabile come uno spazio stellare» che li divide dalla «verità». E dopo tanto interpretare e scoprire conclude che «nessuno ne sa niente».

Credo che nella nostra cultura Cesare Garboli sia una figura speculare a Carlo Ginzburg. Nessuno, come quest'ultimo, ha saputo comprendere altrettanto profondamente l'affinità elettiva fra microstoria – che sennò resta accademica *curiositas* – e ricerca dell'autore su di sé, il proprio tempo e la propria persona. Benché nella scrittura rovesci il percorso, nel vissuto Garboli non parte dalla storia, ma vi

approda, come per una liberazione. Riscrive ogni volta la dialettica che fonda la vocazione dello storico – quando c'è. Per lui la storia è ben lontana dall'essere una «maestra». È la sua arcadia, la sua terra migliore? Migliore, si intende, solo perché in essa ferocia e porcherie sono comprensibili, o si può onorevolmente darsi da fare come se le si comprendesse? Comunque sia, è forse per questo che val la pena di tenersi la scena sulla coscienza.

3. *Giovanni Macchia nell'al di qua*

M'immagino Macchia esitare un momento prima di licenziare il sottotitolo di *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici* (Milano, Adelphi, 1999): mettercela o no, una virgola, dopo la parola «Saggi»? Avrebbe riferito inequivocabilmente l'aggettivo «autobiografici» ai soli «frammenti». Senza virgola, possiamo invece domandarci se l'autore per caso non pensi che anche i suoi saggi di critica letteraria costituiscano nel loro insieme una sorta d'autobiografia alla roversa.

Con *Ritratti, personaggi, fantasmi*, pubblicato nel 1997 fra i Meridiani di Mondadori, Macchia aveva composto, dietro il velo della critica, le sue memorie d'ottuagenario. Ora, *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici* è come uno di quei rapidi racconti che certi scrittori, smaltita la fatica d'un romanzo o d'un'opera mondo, danno alla luce quasi come un'offerta di riposo ai lettori. Non penso che sia il caso di ripetere le lodi del Macchia scrittore, tanto ovvie da far entrare il suo nome, anche nei più canonici e scolastici repertori, fra i prosatori italiani del Novecento. Conviene semmai fermarsi a considerare come i suoi libri siano semplici e insieme stranissimi.

La struttura di *Scrittori al tramonto*, per esempio, era già stata progettata nel precedente *Ritratti, personaggi, fantasmi*. Lì, Macchia l'aveva disegnata, coadiuvato da Mariolina Bongiovanni Bertini, nel comporre la propria «cronologia dell'autore», dalla nascita (1912), al 1996: quella cronologia si concludeva a sorpresa con le parole di Luigi Squarzina che rivendicava l'appartenenza di Macchia al teatro. In *Scrittori al tramonto* la sorpresa teatrale sigla la struttura complessiva del libro. Ed è una sorpresa, perché l'appartenenza non salta agli occhi, di teatro qualche volta nel libro si parla, senza che però diventi mai un tema preponderante. Rivelerà, invece, l'atteggiamento essenziale.

Giovanni Macchia i libri, in quanto libri, non li scrive: li compone. Scrive pezzi più o meno brevi, seguendo le occasioni esterne o interne. Quindi osserva quel che ne è venuto fuori, raduna gli elementi adatti, e con questi costruisce. Sono ormai una quarantina d'anni, a partire dal *Paradiso della ragione* (Laterza 1960) e dal *Mito di Parigi* (Einaudi 1965), che crea l'equivalente di grandi narrazioni usando come mattoni i suoi saggi critici, secondo una tattica usuale per i poeti dei canzonieri, per Baudelaire e il suo poema, e per tutti quegli scrittori che serrano in opere unitarie racconti e novelle previe. Ma quando la materia prima è costituita dal genere critico, la fantasia della composizione è meno evidente. I libri di Macchia hanno perciò l'ingannevole aspetto di raccolte. Sono invece veri libri, concepiti secondo un disegno che ha ferree simmetrie e rime interne. Solo che tale disegno non si impone, e il lettore frettoloso può sfogliarli pescando qua e là, secondo la riposante prassi che le semplici raccolte di saggi consentono. Facili fuori, raffinati dentro, questi libri hanno la qualità di certi costumi che nascondono la loro preziosa fattura nei teatri della «sottonatura» o del kabuki.

Col tempo, soprattutto da *Gli anni dell'attesa* (Adelphi, 1987), fra quei mattoni, che presi uno per uno rispondono al normale esercizio del mestiere critico, Macchia ha cominciato ad inserirne altri, più esplicitamente autobiografici, rievocazioni di ambienti, di incontri, di persone. Non si tratta d'un impasto di toni o di colori, ma della scoperta d'un'unità di fondo, che in questo breve libro si fa più esplicita e appare quasi cosa semplice.

Macchia non consuma spazio per presentare le sue opere. Si limita in genere a pochi capoversi corsivi, anche perché teme (dice parlando del Taine) «quelle micidiali prefazioni che a volte distruggono un libro» mettendone a nudo le intenzioni, il cuore e le radici. In poche righe al termine della paginetta di Premessa, constata che cosa sia per lui quest'ultima opera: «Osservando la vita degli altri, piccoli e grandi scrittori, che hanno ritrovato in vecchiaia la loro forza e il loro coraggio, ho scritto anch'io, quasi senza volerlo, un mio breve *De Senectute*». Naturalmente, la parola-chiave è «coraggio». Compare poche volte, come una nota profonda che ribadita si sprecherebbe. È un «coraggio da tavolino», che al senso comune parrà una contraddizione in termini, e invece costituisce la spina dorsale della strategia con cui Macchia ha costruito la propria vita, il suo *buon senso*.

Il libro comprende un ampio saggio sulle *Origines de la France contemporaine*, l'ultimo libro di Hippolyte Taine, che costituisce da

solo la terza sezione del volume, secondo un montaggio metrico che l'autore ha usato altre volte nelle sue composizioni: brani corti e veloci; un ampio respiro; un dialogo d'appendice. L'appendice è la «Conversazione con Renzo Tian su teatro e letteratura». All'inizio, vi sono due sezioni di saggi brevi, composti in tempi diversi, dagli anni Sessanta ad oggi. Hanno la misura dei pezzi per le terze pagine, su Montaigne, Molière, Balzac, Stendhal, Anatole France, Eduardo, Blanchot, Pirandello ed altri. Sono intramezzati da articoli più vicini alla memorialistica che alla critica. Vi troviamo, per esempio, un *Ricordo di Elena Croce* che termina rievocando un lontano invito a cena, l'11 febbraio del '46, quando la padrona di casa fece sedere accanto all'autore una giovane signora napoletana a lui sconosciuta, ma che sarà la sua «futura sposa», alla cui memoria oggi dedica questo libro sui tramonti. Sono tramonti senza atmosfere crepuscolari. A volte commossi, mai sentimentali.

Proprio ricordando Elena Croce «instancabilmente protesa nel suo bisogno di fare», Macchia definisce se stesso, per contrasto, come «un uomo di tavolino». E con quest'espressione in mente, possiamo tornare indietro di poche pagine, sorprendendolo nell'atto d'uno sforzo fisico, mentre sta mettendo in ordine uno stanzone, sposta mobili, affatica i «[suoi] poveri muscoli e i [suoi] poveri nervi», per allestire la camera in cui esporre un cadavere. È il pomeriggio del 7 giugno 1958. L'autore, allora quarantaseienne, si è recato in visita a Pietro Paolo Trompeo, il «caro maestro», che sta poco bene, ma – si dice – in maniera non grave. Giunge, invece, proprio nel momento in cui Trompeo muore. Sicché tocca a lui, al discepolo, comporne la salma. Il racconto, *Ombre nella casa del maestro*, termina così: «assistendo a quella scena, a quell'addio senza parole, avrei visto con i miei occhi che tutto un periodo della mia esistenza, il tempo degli entusiasmi e delle passioni, si era compiuto».

Avrei visto, e non vidi o vedevo, perché si tratta d'una di quelle evidenze che si condensano in una sorta di presente differito. E diventano solo nel prosieguo, *dopo mesi, dopo anni*, coscienti e davvero attuali. Questo spazio di tempo equivale allo spazio della letteratura, sul quale l'autore interviene prendendo a pretesto il libro celeberrimo di Maurice Blanchot del 1955. La corrispondenza fra l'intercapedine del tempo e quella dello spazio letterario dà ragione dell'identità fra autobiografia e saggio critico.

Per alcuni la letteratura è un pascolo del gusto. Per altri è una vita parallela, che dà meno spavento, permette un'intromissione dalla quale si può uscire quando si vuole. Per altri ancora è la comodità

d'un mestiere (e d'un potere) da amministrare. La letteratura è per Macchia un antidoto contro l'aldilà. Perciò implica coraggio: quello caparbio e ritirato di tenersi fermi ad una trascendenza senza metafisica e senza dèi, d'esercitare uno sguardo rigoroso, severo, ma che evita lo sperpero d'indignazione a cui spesso conduce il diretto affacciarsi sui circondari della vita cosiddetta «reale» (e alcuni, fra i migliori, si consumano pian piano nel torto d'aver troppo ragione). «Il regalo – leggiamo a p. 59 – il regalo che la letteratura, nel lungo esercizio del pensiero, dà a chi ha il coraggio di seguirla fino in fondo, con animo puro, è, tra gli altri doni, quello di una forte capacità di ironia su tutto ciò che la vita pratica, nelle sue contraddizioni, quotidianamente ci offre». Seguire fino in fondo la letteratura è per lui saper rovesciare le gerarchie preconcepite fra ciò che è più reale e ciò che lo è meno, giungere al gesto, così facile da enunciare, così difficile da praticare, che separa quel che chiamiamo «realtà» da quel che è attualità. Compare in questo contesto (p. 101) la pregnante espressione «un aldiquà del mondo».

In questa prospettiva rovesciata, l'attualità, sia la grave che la futile, non la si dimentica, non la si sfugge, ma è tenuta a bada nello specchio d'una lontananza. Così intravediamo, per esempio, a p. 21, i papi e i presidenti che attraversano i telegiornali «in gabbie di vetro a prova di proiettile, come mostri sacri», quali marginali ornamenti d'un discorso al cui centro è posta la presenza reale di Molière. Oppure (per far l'esempio d'un'attualità meno futile) cento pagine dopo ci chiediamo se si parli davvero del tempo di Taine o dell'attuale, quando leggiamo delle «cause della nostra tristezza», e degli uomini «abituamente scontenti, preoccupati, perché non pensano che ad andare avanti». La recensione alla grande opera che l'Istituto dell'Enciclopedia dedica al Novecento, come «lessico dei massimi problemi» Macchia l'intitola «L'alfabeto dei nostri mali». L'idea di progresso come «una forma di autodistruzione» compare quasi all'inizio del libro, attraverso Baudelaire, a conclusione di un breve saggio dedicato a Montaigne e a quel suo capitolo che sotto un titolo futile, le carrozze, e «dietro quel bisogno di fuga che è in noi», cela accuse senza pari contro la religione.

E così si giunge – vi accennavamo all'inizio – a quella tecnica per la conoscenza, per il lavoro su di sé, e per l'invenzione del lavoro critico, che può essere il teatro, non in quanto gusto per la spettacolarità, ma come coscienza della scena.

Che Giovanni Macchia sia uno scrittore e una persona «teatrale» nessuno lo direbbe mai. «Teatrale», nell'uso comune, implica teatra-

lità di modi, o arte d'esibizione. Anche per questo – non solo per questo – non è facile intendere quella dichiarazione tassativa con cui Macchia, nel dialogo finale, si decide a individuare il proprio nodo creativo, quasi facendo piazza pulita, in poche parole, delle elucubrazioni critiche che altri hanno esercitato su di lui: «il teatro non è per me una variazione nella mia attività di studioso e di critico, una vacanza, un divertimento, ma è l'essenza, la costituzione, direi *la forma stessa* della mia critica, anche quando è rivolta altrove» (p. 139: la sottolineatura è nostra).

Non quindi una fascinazione per le immagini, per la visione o la visualizzazione, ma innanzi tutto una linea d'azione.

Quando in una certa tradizione teatrale, per esempio, dopo la lettura del testo a tavolino, si andava, come si diceva, «in piedi», cominciava ad esser difficile distinguere fra ciò che veniva dall'autore e ciò che invece era un portato dell'attore. E l'attore poteva cominciare a lavorare sul personaggio come su «un'autobiografia, e non la mia», che è poi la formula con cui Svevo indicava il proprio lavoro creativo. La coscienza della scena implicava, però, tecniche umili e condivise per entrare in questa via. Mestiere dei dettagli, prima che creazione. E soprattutto la strategia dell'accettare di parlar sempre d'altro, nascondendo ciò che stava più a cuore nei recessi dei sottotesti, lasciando continuamente in primo piano il testo venuto da fuori, interpretato magari casualmente, magari per obbligo o per convenienza. In questo senso la via dell'attore e quella del saggista possono sovrapporsi: ciò che mettono in piedi non è mai il proprio io, e neppure, in via di principio, le sue scelte. Ciò che rendono presente non li possiede, né lo posseggono, ma al contrario dà loro l'esperienza d'essere altrove, perché, fissandosi aldiquà, sono attivi ed efficaci nell'azione proprio se di essa sono imperturbati spettatori.

Alla luce di queste considerazioni, conviene fare un passo indietro e fermarsi sulle memorie d'un ottuagenario che hanno assunto la forma delle quasi duemila pagine di *Ritratti, personaggi, fantasmi* (a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1997).

Non sarebbe improprio, per parlare d'uno scrittore come Giovanni Macchia, partire dall'oralità invece che dalla scrittura. Nella scrittura possiede in sommo grado la dote della verbicanza, la qualità che dà rilievo e fascino alla lingua malgrado le apparenze d'una veste semplice (nella verbicanza consiste, ad esempio, l'arte di Natalia Ginzburg), sicché il lettore non riesce a capire dove si nasconda il fuoco che fa brillare dappertutto una superficie che si mostra «nor-

male» e senza sonori salti d'energia. Nell'oralità, il segreto della verbosità di Macchia traspare in parte attraverso una forma sottile di declamazione, che fa sentire il vuoto che minaccia e sorregge l'itinerario del pensiero, che lo rende teso e sospeso. Le sue lezioni all'università – ricordo trenta, quarant'anni fa – in luogo della persuasione pedagogica avevano la forza d'una voce e d'una mente in equilibrio lungo i fili che annodano opere e personaggi lontani, Saint-Amant e Baudelaire, Dom Juan e il giovane Nerone. Era una voce che suscitava interrogativi, cancellava la situazione scolastica, come se Macchia, studioso di grande erudizione, si negasse al compito di erudire e ci obbligasse invece all'inseguimento.

Quel carattere dell'oralità, quella sospensione del filo del discorso, come per un rapimento controllato e persino autoironico, che sconfina, nella scrittura si sposta a un altro livello d'organizzazione, al montaggio, all'architettura complessiva del libro. E corrisponde all'attrazione di Macchia per i *possibili* della letteratura, le opere non realizzate, l'Andromaca che Racine eluse, il teatro che Baudelaire non scrisse. Corrisponde, soprattutto, alla sua arte di rendere fluidi i libri.

Ritratti, personaggi, fantasmi raduna forse la metà degli scritti di Macchia. È un intrico di sentieri che spaziano per più di cinque secoli di letteratura e di arte europea, esplorano gli angoli oscuri, portano in primo piano centinaia di opere e personaggi, evitano i percorsi meccanici delle cronologie, dei recinti dei generi letterari o dei paesi. Sono sentieri del pensiero. Possono velocemente passare dalla Francia secentesca alla villa dei mostri del Principe di Palagonia, in Sicilia; da Valéry a Gordon Craig o ad Artaud; dal Cid a Radiguet. Girano a lungo attorno a Don Giovanni e Baudelaire, dopo di che non c'è sentiero che non sia torto, finché si giunge in vista d'una città in rovina.

Questo continuo mutar di direzione realizza un percorso idealmente rettilineo, regolato da una architettura simmetrica e tripartita. Al centro c'è Molière; il primo capitolo della prima parte è dominato dalla luce (Ricordo della mia terra); l'ultimo della terza parte è notturno, la lunga notte di Parigi. Fra i due estremi, una sterminata carriera critica che si trasforma nelle memorie d'un ottuagenario.

Si presenta come una summa, «un itinerario – dice la Nota al testo – che permetta al lettore di cogliere le diverse sfaccettature della forma saggistica quale è affrontata dal nostro autore». Ma è qualcosa di più e fors'anche qualcosa d'altro. Sarà un caso, ma benché chi parla, in quella Nota, sia la curatrice del volume, Mariolina Bongio-

vanni Bertini, è la sola volta in cui non firma né sigla il suo intervento. Come se l'omissione – voluta o per errore – tendesse all'anonimato, come se parlassero tutti insieme la curatrice, l'editore e l'autore, e presentassero la finzione letteraria che dà spazio ad una nuova opera creativa dietro le parvenze d'una raccolta. Perché in realtà il libro non raccoglie: *ricompone*. È un'opera nuova, quasi un poema in prosa, un punto d'arrivo, ma anche il risultato d'una conquista non priva di rischi, sempre sull'orlo di naufragare nella dispersione, intimamente drammatica, e per ciò tanto più significativa nel momento in cui approda all'oggettività d'un grande risultato.

Quando nell'ottobre del 1989 la municipalità di Trani decise di offrire una cerimonia al suo illustre concittadino Giovanni Macchia, costui tenne un discorso che venne poi pubblicato dal *Corriere della Sera* del 17 ottobre 1989 con il titolo *Dedicato a Trani, mia piccola patria*. La «grande patria», la «terra dei padri», è per Macchia, non in senso figurato, la letteratura, la musica, l'arte – il teatro.

Parlò della Puglia e della fanciullezza, come d'un tempo e d'una terra di gioia e paura. La cultura si rivelava alla sua mente di bambino non coi libri e tanto meno con la scuola: «nel suo amore per me, mia madre l'aveva capito. E una fonte di cultura era anche racchiusa nella parola: divertimento. E così, quel poco che ho realizzato nella mia attività di studioso è sempre nato da una disposizione d'allegria».

Il discorso terminava con la figura del naufragio e la negava. Macchia assumeva l'etichetta del festeggiato, passando con velocità e leggerezza per il comico e il sogno, e chiudendo con un accenno d'autoironico inchino: «un giorno, leggendo una novella del Boccaccio, sognai di essere divenuto quel Randolfo Rufolo che, fatto naufragio, si salvò e, montato sopra una barca, marina marina, era arrivato qui, a Trani, ove fu riconosciuto e festeggiato dai cittadini. È quello che sta accadendo oggi in questa sede. E, senza essere Landolfo Rufolo e senza aver fatto naufragio, di tutto questo affettuosamente ringrazio».

La sottolineatura è mia, perché naufragio non è certo detto per scherzo, e non è certo ovvio che ricompaia così alla fine, per essere negato. Il discorso «Dedicato a Trani» è stato riutilizzato da Macchia solo in minima parte nei suoi scritti successivi, ma lo spettro del naufragio del libro nella dispersione dei frammenti percorre l'intera sua opera e la sostiene per reazione.

Quali speranze di grandezza per un libro nato dalla dispersione?

Il naufragio del critico, dello scrittore, dell'artista, ha molti echi.

Nel 1994, Macchia intitolava al *Naufragio della speranza* la raccolta dei suoi studi sulla letteratura francese dall'illuminismo all'età romantica, pubblicata da Mondadori. In copertina c'era il quadro di Friedrich (dove, sul piano letterale, Speranza è il nome della nave che naufraga fra i ghiacci). A Macchia del naufragio interessa non tanto la sciagura che inabissa uomini e cose, quanto la reazione creativa alla sciagura, l'antefatto-catastrofe dal quale cresce l'opera. Nell'ultima riga della premessa a quel volume scriveva: «distruzione e creazione non sono termini antitetici». Non solo c'è un'arte che nasce dal naufragio, ma c'è una tecnica, o una strategia, per farla nascere.

La troviamo riassunta ed indagata nelle pagine di *Ritratti, personaggi, fantasmi* in cui si parla di Montaigne, che assieme a Baudelaire è uno dei punti di riferimento anche tecnici per il modo di passare dalla dispersione dei frammenti alla densità d'un libro. L'impegno di Baudelaire fu costruire un poema fatto di frammenti, in «un processo di continuo ricambio, verso una meta irraggiungibile», «un'opera sempre in fieri» che l'autore componeva e ricomponeva «disponendo ciascuna poesia in vista di un'architettura». Mille pagine prima, l'impegno di Montaigne viene rappresentato in maniera più drammatica e circostanziata, con una partecipazione che passa dalla terza alla prima persona:

Si può arrivare al capolavoro non avendo alcuna inclinazione specifica per quelli che una volta si chiamavano generi letterari. Montaigne non sapeva scrivere un libro di storia o un trattato di filosofia e di morale, un poema cavalleresco o una tragedia... Se non sappiamo scrivere un romanzo, non crediamoci dei falliti. C'è anche la possibilità di stendere il bilancio del proprio fallimento. Se si teme che il nostro destino ci abbia tradito, prendere la strada traversa». L'analisi del critico diventa quella d'un artista che ruba il segreto e insieme l'interpreta in base alle proprie esperienze: «non innamoriamoci della bella forma. Amiamola soltanto negli altri... I grandi libri si scrivono odiando un po' la carta stampata, o almeno non idolatrandola... Un libro non si costruisce: un libro diviene.

Non so fino a che punto sia permesso dire che qui Macchia parla anche di sé. Certo è che parlando di Montaigne giunge a colpire un centro nevralgico, non solo letterario: ricorda la «posizione... d'ironia verso la propria esistenza completamente diseroicizzata, e verso la sua stessa forza di scrittore», perché Montaigne aveva negli occhi i fantasmi delle grandezze passate, e tutto ciò «gli dette una paradossale volontà di recupero, lo salvò dal proprio caso umano».

La sottolineatura è mia. Macchia è uno scrittore celebrato, dall'inquietudine quieta, ed a molti il suo caso sfugge. Dando per scontata la qualità e la celebrità della sua opera, alla fin fine la si spreca, osservandola semplicemente come bravura, altezza d'ingegno. E non come vittoria. Ma non è vero che sia uno scrittore ritirato, assorto fra i libri e i quadri preziosi, immerso soltanto nell'aria fina dell'alto saggismo. È invece il Gattamelata della nostra letteratura, un guerriero che vince la sua guerra senza bisogno di sbandierarla. (Mi riferisco, naturalmente, non al condottiero tramandato dalla Storia, ma al guerriero immaginario di cui possiamo fantasticare abbandonandoci alle risonanze del nome confermate dalla postura non marziale, assorta e rilasciata, ma felina e pronta all'attacco, del monumento equestre di Donatello).

Producendo libri con un'alacrità incrementata dagli anni, mostra come non siano i libri l'unità di misura, ma le cellule che li compongono. I libri sono periodiche congiunture – o battaglie – che gli permettono di sconfiggere i confini fra scrittura critica e scrittura letteraria.

Sembra facile dire che i confini fra lo scrittore-critico e lo scrittore tout court possono essere erosi. Per il lettore, svaniscono non appena il critico si fa forte d'una lingua efficace che non si assopisca nella propria specialità. Da Pasquali a Contini, da Longhi a Debenedetti, da Praz a Ripellino, la lista italiana è lunga e fortunata. La particolarità di Macchia sta nell'aver trasformato questa conseguenza dello stile per il lettore in una strategia di scrittore. A partire dagli anni Sessanta, con *Il paradiso della ragione* (Laterza 1960) e con *Il mito di Parigi* (Einaudi 1965), i suoi libri sono costruiti in base alla tecnica ed all'arte del montaggio. Formalmente sono raccolte di saggi, ma ciò che lega i diversi pezzi è sempre più l'esplorazione di un tema, in senso musicale, sicché alcuni scritti o gruppi di scritti, già compresi in una precedente unione, possono ripresentarsi come nuovi in un mutato contesto. Con il passare degli anni, riesce a forare le membrane che distinguono un libro dall'altro. Li rende mutanti.

Certi saggi sono per Macchia come quelle scene un po' sghembe ma valorose che alcuni commediografi inserivano ora nell'una ora nell'altra commedia, in cerca della meglio adatta a farle brillare. *Il naso di Cleopatra*, pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* del 29 dicembre 1972, passa alla prima sezione de *La caduta della luna* (Mondadori 1973), fra il volto del Tasso anziano e maniaco; Arlecchino; la peste e il diluvio; il Berni; la malinconia di Molière.

Ricompare all'inizio di *Elogio della luce*, (Adelphi, 1990), finché, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, è spostato ad aprire la sezione «Scenari secenteschi». Nel libro dal quale questa sezione deriva, *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi* (Adelphi 1989), quel naso – che se fosse stato solo un poco più pronunciato avrebbe magari cambiato la faccia del mondo – non c'è.

Ritratti, personaggi, fantasmi dall'indice si direbbe proprio un volume fatto d'altri volumi. Tutte le sue sezioni hanno il titolo di uno dei precedenti libri di Macchia, ma nella maggior parte dei casi si tratta di ristrutturazioni profonde.

Ora il tema è l'arco d'una vita. Attraverso il montaggio dei pezzi critici si compone un viaggio che va dal mare «che non ci lascia mai», alla metropoli ed ai suoi edifici, che verranno giù. Una risonanza, precisa come l'arco di un ponte, passa sopra digressioni e riprese e conduce dall'infanzia alla vecchiaia. L'una rappresentata da Trani; l'altra dalla Grande Metropoli in rovina, nel cui cielo notturno compare e s'ingrandisce il puntolino nero dell'angelo sterminatore. Nel capitolo iniziale, la Puglia ha la luce delle piccole isole, un sovrappiù di gioia che colpisce da ogni parte sfrangiando i contorni e gli spigoli d'ombra: «La bellezza del mare pugliese è che esso non ci lascia mai», e continua ad esistere «anche contemplando le pianure del Tavoliere». La Parigi che sta alla fine è un'immagine del tempo che declina, non una città reale, né un tema d'attualità e polemica. Dietro il velo della letteratura, Macchia vi parla della morte. Con la minuscola: né trascendenza, né strazio e paura.

Lo strazio, per Macchia, non è mai strazio di morte. Sta tutto al di qua. Se c'è qualcosa che gli fa davvero orrore e paura è lo «strazio della sopravvivenza», il «cieco patto con l'illusione, perché renda sopportabile la cruda realtà dell'esilio». Ne parla in uno dei suoi scritti più belli, forse quello che procura più turbamento, dedicato ad Andromaca, ex regina ed ex schiava, sposa infine ad Eleno, facsimile d'un re. I due si sono ricostruiti in Epiro una piccola Troia in miniatura, tutta falsa, del tutto simile alla vera. Lei vi si aggira facendo le mosse e le cerimonie d'un tempo, versa acque lustrali su un sepolcro simulato. Così la vede Enea nel poema virgiliano. Così la rivede Baudelaire, evocata da un cigno che arranca fuori d'una gabbia sfasciata, di certo non libero, e fa il gesto di bere nella polvere d'una squallida alba parigina.

Anche la trascendenza, per Macchia, sta completamente al di qua. Diremo – con una parola che significa tutto e niente – che è «laica»? Meglio sarebbe darle un nome proprio: quello di Molière. Il

fare teatro di Molière è proprio l'opposto di Andromaca in Epiro, chiusa nella nostalgia del *rifare*.

La sezione centrale, che riproduce quasi senza mutamenti il volume *Il silenzio di Molière* (Mondadori 1975) si apre con cinque righe che sono come l'inizio d'un grande monologo sulla medicina del comico: «Non siamo in pochi a subire il fascino dell'attore comico, anche quando non l'abbiamo mai visto, anche quando è scomparso da anni, da decenni. In un momento della nostra vita, figlio della nostra malinconia, egli diventa una delle tante incarnazioni di Yorick».

Il comico, per Macchia, viene sempre *dopo* la tragedia o la sofferenza. Si veda l'incipit doloroso e beffardo del saggio su Michail Bachtin e *Il riso nel romanzo*:

Il maggior storico russo della letteratura del riso, dell'essenza del carnevale, della gioiosa cultura popolare e della piazza, fu un uomo profondamente infelice. Fu una specie di 'paria', nella cultura del suo tempo. E, come se non fossero bastati i rifiuti, le opposizioni, le umiliazioni ch'egli subì, anche le malattie non lo risparmiarono. E la più grave fu un'osteomielite cronica che, protrattasi per quindici anni e aggravatasi, lo costrinse a farsi amputare una gamba. Lo studio più aperto sull'opera più festosa del Rinascimento, che esaltò il corpo come indice concreto della misura del mondo, il *Gargantua* di Rabelais, fu dunque scritto da un minorato fisico e da un modesto professore delle università di provincia (p. 1435).

Si comprende, quindi, perché attorno alle metamorfosi ed ai silenzi di Molière si ordini l'intero labirinto di duemila pagine. Molière conclude la seconda parte, quella dedicata al Seicento, il secolo in cui si incontrano e maturano (giungono a maturazione e si fanno mature) tutte le tensioni che il libro ripercorre e recupera fra migliaia di opere e centinaia di personaggi. Molière, in due parole, è colui che si salva dalla follia e dalla malinconia, ma che non si può frequentare senza toccare certi lati lividi e oscuri. È un donchisciotte chiaroveggente, che guarisce e si guarisce con la gioia malgrado tutto del riso. È singolare come Molière acquisti per certuni, abituati al lavoro di frontiera, il carattere – più che di un maestro – d'uno *stalker*, d'un'enigmatica guida. In un vecchio articolo (*Corriere della sera*, 2 giugno 1974) Giovanni Macchia si rivolgeva a Cesare Garboli, autore di un saggio e d'una traduzione di *Tartuffe*, come un compagno di più lunga esperienza che riconoscesse nell'altro i sintomi d'una ben nota infezione o illuminazione: «attacca il suo Molière da tutti i lati, lo insidia con l'intelligenza di un libertino, lo adora col trasporto di un giovinello, lo squaderna, gira e rigira le sue pagine, eppure dopo una

serie di operazioni e di freddi calcoli, egli ritrova davanti a sé il suo 'compagno di veglia' con il suo mistero e i suoi affascinanti interrogativi».

Ritratti, personaggi, fantasmi, mostra come l'arte di sconfinare sia anche militanza. È l'opera in cui Giovanni Macchia celebra a suo modo le nozze fra Mercurio e Filologia. Ma se è dunque un *suo nuovo libro*, e non una raccolta, come vi compare un curatore?

Non si può negare che le tattiche del Gattamelata della nostra letteratura siano d'una complicatissima semplicità. Qui ha incorporato nel lavoro anche la collaborazione di Mariolina Bongiovanni Bertini, la cui competenza opera dall'interno del progetto d'autore, portando ad effetto quelle intenzioni che l'autore, appunto, non può realizzare di persona. Mi rendo conto che se dico che ha il ruolo di *curare l'immagine* dell'autore, rischio un eufemismo cattivo. È invece un ruolo importante, non facile, eseguito benissimo, conservando l'indipendenza. Accanto ai frammenti di questo vasto poema in prosa, legato dagli armonici più che dai temi melodici, frutto di profondi e continui mutamenti e rimaneggiamenti, occorreva raccogliere delle precisioni bibliografiche, delle notizie e delle cronologie che compensassero l'indifferenza per l'ordine cronologico. Occorreva evocare un contesto, una scena, nella quale la solitudine dell'autore non sembrasse la solitudine d'un solitario. Il corredo che la curatrice ha approntato è una delle ossature del volume. La vastità, le duemila pagine, esige una forte visibilità del disegno, che i titoli delle sezioni e dei capitoli non basterebbero a garantire. Macchia, da architetto, costruisce il labirinto, con la sua simmetria profonda e la sua superficie divagante e dispersa. La Bertini è delegata a disegnare la mappa, affinché il lettore, sia pure quello sussultorio, non si perda.

Macchia lavora con la letteratura, con la musica, con la pittura, nell'identico modo in cui si lavora con i pezzi della propria o dell'altrui esperienza di vita. Letteratura e arti gli servono per stendere un velo, sotto il quale corrono le sue confessioni e i suoi fantasmi di ottuagenario, l'avventura del secolo trascorso. Non spiega la materia dell'arte, non l'amministra né la esalta. La viaggia. E il più delle volte se ne va vittoriosamente fuori dal seminato. Sorge allora la domanda: quest'uomo dal grande sapere, che però evita le specializzazioni, cavalca fuori dai tracciati e combatte contro l'esistenza dei confini, a chi assomiglia, a un donchisciotte o a un cavaliere senza compagnia, ma sicuro?

Una prima risposta a quella domanda l'aveva già fornita Gian Carlo Roscioni recensendo, alcuni anni fa, il libro di Jacqueline Ris-

set *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia* (Rizzoli 1991). Diceva Roscioni:

Nelle sue pagine [della Risset] mi sembra di cogliere un sentimento che, nei confronti di Macchia, spesso accade anche a me di provare: un sentimento, prima ancora che di ammirazione, di invidia. Penso a quel che uno scrittore francese del Seicento diceva, non senza gelosia, dei grandi signori dell'epoca, che potevano cavalcare giorni interi nelle loro terre senza raggiungerne i confini. [E concludeva] Uno dei meriti del libro della Risset è questo: di aiutarci a capire come divertimento e inquietudine possano e quasi debbano convivere (*La Repubblica*, 2 novembre 1991).

Occorre ripeterlo: tutto questo è militanza che assume la veste della discrezione e va in profondità. Ha superato gli ottant'anni, ma per Macchia la scuola è ancora come quand'era scolaro: non smette d'indispettirlo. L'arte e la letteratura, che certi luminari dell'accademia, come assessori, tentano spesso di organizzare in politiche, sembrano per lui un territorio libero, senza scomparti, senza sistemi obbligati o conoscenze obbligatorie. Perché mai dovrebbe essere obbligatorio conoscere proprio, nel maremagnò, Verlaine o Ronsard? I canoni imposti dagli ordini scolastici permettono a schiere di professori e professoressa di approntare schemi, questionari, «ingrandimenti» e inquadramenti, botte e risposte che mettono in fuga ogni gioia – senza la quale arte e poesia è meglio buttarle. Come se la democrazia culturale invece che nell'abbattere le barriere che rendono difficili gli accessi alla gioia d'un testo, d'uno spettacolo o d'un museo, consistesse nell'iniettare uguale per tutti la stessa cura vitaminica di brandelli d'arte ordinata o di metodo.

Capita spesso, con le cose di Macchia, che la loro compostezza veli lo sdegno. A volte affiora nella conversazione, ma nella scrittura lo sdegno s'inabissa, e simile alle acque profonde riemerge qua e là come fonte di ricordi. *Gli anni dell'attesa*, nell'87, fu festeggiato da innumerevoli recensioni, ma nessuna, mi pare, vi colse la sottostante denuncia contro l'attuale degrado dell'ambiente culturale. Giorgio Petrocchi (*Il Tempo*, 4 aprile 1987) parlò d'un affettuoso «accumulo delle reminiscenze e dei ricordi». Ma da quelle reminiscenze e dai quei ricordi l'attualità veniva giudicata. Lungo tutto il libro, i confronti impliciti si facevano sempre più fitti. E avrebbero dovuto suscitare amarezza o un moto di rabbia nel lettore attento all'attualità degli Ottanta.

Giovanni Macchia ha sviluppato, dagli anni della sua formazione, in periodo fascista, l'idea della cultura come isola di libertà, ed ha

metabolizzato l'antifascismo in una serie di opposizioni anche intime, anche di metodo, contro le costrizioni interne, le gerarchie mentali, le superstizioni dei generi e dei livelli. Gli piace, ogniqualvolta se ne presenti l'occasione, ricordare la grandezza di Totò, visto dal vivo, sulla passerella dei teatri di Rivista, così come si contempla la grandezza d'un poeta o d'un scultore.

È significativo, che quest'uomo di libro, possessore di una biblioteca d'enorme valore, autore di libri-biblioteca, sembri sempre capace di liberarsene per andarsene nei campi dello spettacolo, che per lui è, sì, l'infanzia, l'anti-scuola, come per Pinocchio, ma è soprattutto la reazione a quel «cancro dello sguardo» che caratterizza il nostro tempo, dove il termine stesso «spettacolo» compare sconciato, come se significasse adesione all'irrealtà delle immagini: «Cartesio diceva che i ciechi amano vedere con le mani. Oggi noi amiamo toccare con gli occhi [...] la nostra epoca è malata di questo cancro dello sguardo. Vivere con il visibile. Ma chi pensa più all'invisibile?».

Qui c'è una zona sottaciuta, in cui prevalgono gli accenni, e forse accenni cifrati. Il mondo dello spettacolo d'improvviso si rovescia e diventa figura d'un altro mondo. Dietro gli attori – racconta Macchia parlando della giovinezza – si indovinava il peso delle compagnie «questi nuclei, queste cellule di una società che non rassomigliava alla società stessa che le ospitava». Poco prima, nella stessa pagina all'inizio di *Ritratti, personaggi, fantasmi*, affermava: «Quanto a me, fin da allora ho amato il teatro dalla parte del palcoscenico».

Anche in quel discorso «Dedicato a Trani» aveva parlato dei teatri, del loro spazio vuoto da riempire di colori, di luci, «di ritmi misteriosi, di personaggi, e anche di gesti buffi e meccanici». Aveva ricordato il cinema muto «che ci trasportava lontano, in luoghi e città immaginarie, ove si capiva che cosa fosse la vita» (*immaginarie... si capiva che cosa fosse la vita*: un nesso che per il Macchia scrittore è centrale). Aveva concluso questo brano con una frase che in poche semplicissime parole, con l'intromissione d'un verbo forte come «adorare», condensa il valore dello spettacolo per una memoria: «e ho adorato attori oggi del tutto dimenticati».

Quando parla dell'attore comico, non è difficile riconoscere l'eco dello sdegno nei confronti delle gerarchie. All'inizio del libro, per esempio, troviamo:

non ho mai fatto distinzioni, non ho stabilito gerarchie nelle forme di spettacolo... Il valore del comico non perdeva nulla della forza e dell'attrazione che esso aveva suscitato nella mia infanzia. La cultura ufficiale disprezza il

riso... I grandi attori comici, nel periodo del fascismo, venivano certo applauditi, ma erano considerati espressioni divertenti di un teatro minore, fossero pure Petrolini o Totò. Anche quando gli anni passarono ho potuto avvertire che, nelle zone più alte della nostra cultura, le idee sul comico non erano affatto mutate.

E ricorda quando battaglia, vincendo, per dare ad Eduardo De Filippo il premio dei Lincei (era il 1972): «ma un austero collega commentò amaramente: 'abbiamo dato il Premio a un guitto'». Alcune poco degne reazioni per il Nobel a Fo hanno solide radici.

Questi accenni, così spesso ripetuti, hanno un valore che li supera. Hanno qualcosa – per usare una parola grossa – di simbolico. Come la presenza di Molière – attore e scrittore – al centro del libro. Ma simboli di che? Non della voglia di andarsene, di cavalcare lontano dai possedimenti letterari. Ma della voglia, forse, di non farsene possedere, di non dipendere dalle parole che ama. Lo dice, e soprattutto *se lo fa dire* – in quest'opera che sembra una raccolta di scritti ed è invece un'opera nuova che congloba nel suo progetto anche la curatela.

A conclusione dell'ampia, viva, documentatissima cronologia composta da Mariolina Bongiovanni Bertini, che ricapitola la vita dell'autore dalla nascita, nel novembre del '12, fino al 1996, di chi è stata l'idea di siglare provvisoriamente con il teatro e lo spettacolo la lunga carriera? La curatrice ricorda che «i libri, nella vita di Macchia, non sono una ricchezza inerte, priva di vita». Riporta le parole di Macchia in un'intervista dell'82: «io vedo i libri come un mezzo di trasmissione con la realtà. Amo la poesia e l'arte come spettacolo. ... Nella mia memoria c'è Dina Galli che recita al Valle, Gandusio che recita al Quirino, De Sabata che dirige *Nelle steppe dell'Asia centrale* di Borodin all'Augusteo. I libri mi hanno aiutato a gustare tutto questo, non a chiudermi in un guscio».

E l'ultima scena di questa biografia in forma cronologica è una cerimonia teatrale, al teatro Eliseo di Roma, nel dicembre del '96, cerimonia alla quale Macchia, il festeggiato, fisicamente non presenziò, ma che ha voluto ricordare come carica d'un particolare significato, tanto da usarla, di comune accordo con la curatrice, per siglare la sua biografia con le parole pronunciate in quell'occasione da Luigi Squarzina: «Noi gente di teatro lo abbiamo sempre sentito vicino, gli siamo sempre stati vicini, e gli siamo vicini stasera in sua assenza come la sera di qualche anno fa al Valle quando un suo diretto gesto

scenico, la *pièce* sulla figlia di Molière, lo dimostrò collega del sommo uomo di teatro».

Proprio alla fine della sua cronologia, vuole essere ritratto con un piede dall'altra parte del confine. E preannuncia la struttura di *Scrittori al tramonto*, il suo *de senectute*.

TEATRO EURASIANO