

Ferdinando Taviani

## VI RACCONTO UNA COMMEDIA

(FABBRI, MOLIÈRE, BRACCO, VIVIANI, CHRISTIE)

[Vi racconto una commedia è stata una rubrica del programma di Radio 2 Le ore della sera, a cura di Francesco Anzalone e Sabrina Mancini. Taviani vi partecipò dal lunedì 5 al venerdì 9 febbraio del 1990, presentando cinque commedie molto diverse tra di loro. Non solo capolavori indiscussi, come *Il malato immaginario* di Molière, o rappresentativi della grande tradizione dialettale (*‘O vico* di Raffaele Viviani), ma anche straordinari successi commerciali, come *Tre topi grigi* di Agatha Christie. Queste opere in diverso modo celebri si alternavano ad altre ora meno conosciute (*Il piccolo santo* di Roberto Bracco), oppure a tentativi ambiziosi come *Il seduttore* di Diego Fabbri, che non riescono a spiccare il volo ma che, per questa ragione, sembrano a Taviani poter indicare una traiettoria, un senso, non solo della singola commedia ma del teatro stesso.

Le trasmissioni erano arricchite dall’ascolto di alcune interpretazioni radiofoniche – omesse nelle trascrizioni qui pubblicate – realizzate da celebri attori degli anni Sessanta e Settanta. Il modo in cui Taviani le presenta ci mostra un suo aspetto meno noto di altri, ovvero la sua ampia e appassionata conoscenza del grande teatro “istituzionale”.

Una delle caratteristiche più sorprendenti delle lezioni, delle conferenze, degli interventi di Ferdinando Taviani era la naturalezza con cui riusciva a far coesistere rigore storico e capacità affabulatoria. Raccontare non era un tentativo di rendere accattivante un tema, era una necessità metodologica, un modo per provocare un salto, un’intuizione in chi lo ascoltava, per suscitare un nuovo ordine di idee. Il racconto, anche quando si concentrava su un evento apparentemente anedddotico o cronologicamente lontano, era una breccia da cui si poteva osservare di sbieco il presente, un modo per mostrare la distanza che spesso divide il “buon senso” dal “senso comune”.

Anche in questo caso, benché si rivolga a un pubblico radiofonico, generalmente non specialista, Taviani non rinuncia mai a indicare la complessità delle questioni, a mostrare come sotto l’apparente intento frivolo delle commedie si nasconde spesso una ricerca che sappia «attraverso il teatro, servire la vita». Forse anche per questo Fabrizio Cruciani aveva registrato queste trasmissioni e ne aveva conservato con cura le audiocassette in una mensola della sua grande libreria. Lì sono rimaste, per oltre trent’anni, e grazie alla disponibilità e alla collaborazione di Clelia Falletti – che qui ringraziamo – siamo riusciti a recuperarle e a trascriverle. (Gabriele Sofia)].

*IL SEDUTTORE* DI DIEGO FABBRI

5 febbraio 1990

FRANCESCO ANZALONE: *Vi racconto una commedia* si presenta con una scaletta molto interessante e molto variegata. Questa settimana ci tiene compagnia e ci racconta le commedie il professor Ferdinando Taviani, con noi questa sera per la prima volta. Il professor Taviani è docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università dell'Aquila e si è occupato, tra molte cose, soprattutto di Commedia dell'Arte e del teatro di ricerca. Proprio su questa definizione un po' scivolosa vorrei chiacchierare un minuto con Ferdinando Taviani. Teatro di ricerca: lo chiamiamo così? Come vogliamo chiamarlo?

FERDINANDO TAVIANI: Non dovremmo affatto chiamarlo così. È stato chiamato così nei regolamenti e nelle definizioni burocratiche e ministeriali del teatro: teatro di ricerca, teatro di sperimentazione. Quello che c'è dietro questa parola sono tante realtà diverse, ma una è particolarmente interessante, ed è quello che chiamerei un "teatro parallelo", cioè un teatro che si costruisce un suo sistema teatrale indipendentemente dal teatro vigente, il teatro cosiddetto "ufficiale", o "rispettato", maggiormente rispettato. Ecco, io parlerei di teatro parallelo.

ANZALONE: Parallelo al teatro ufficiale, dunque.

TAVIANI: Parallelo al teatro ufficiale, a cui non è "contro", ovviamente. Ma in una visione ecologica del teatro questo teatro parallelo è un qualcosa che dovrebbe esistere, continuare a esistere, accanto al teatro più ufficiale. È teatro di gruppo, un teatro che spesso è "autoctono", più che autodidatta.

ANZALONE: Ma può diventare teatro ufficiale o dovrebbe sempre restare, per esser coerente, un teatro parallelo?

TAVIANI: Sai, non esistono norme, in queste cose. Può entrare molto bene nei luoghi del teatro ufficiale, ma, se è davvero un teatro parallelo, quando ci sa entrare ne sa poi anche uscire. Prendi l'esempio, che so, di Leo de Berardinis, che può andare benissimo a recitare nel Teatro Valle, o dell'Odin Teatret – di cui mi sono spesso occupato – che può andare nei maggiori festival: la grande forza di personaggi o di gruppi di questo tipo è che fanno anche tranquillamente uscire, da questi luoghi ufficiali. Se si entra completamente, in genere ci si sminuisce.

ANZALONE: Ultima cosa prima di lasciarti raccontare la commedia di questa sera: la definizione "teatro parallelo", se vogliamo adottarla, contiene anche la definizione ormai un po' desueta di "teatro di avanguardia", o questa ce la dimentichiamo del tutto?

TAVIANI: Storicamente il "teatro d'avanguardia" è stato un po' un'altra cosa. Il teatro d'avanguardia è sempre stato in contatto con il cosiddetto teatro più rispettato, con il teatro vigente. È stato in contatto come avanguardia,

come contrapposizione, e forse è dunque qualcosa di un po' diverso. Direi che nel mondo teatrale di oggi, dove assistiamo al proliferare dei teatri, di tante esperienze completamente diverse una dall'altra, forse il concetto di avanguardia in sé è un po' meno significativo.

ANZALONE: Ti ringrazio molto di questa chiacchierata e ti lascio a raccontare *Il seduttore*.

TAVIANI: E allora buonasera. Vi racconterò *Il seduttore* di Diego Fabbri. Immaginatevi un palcoscenico tripartito: a sinistra di chi guarda vi è lo spaccato di una casa borghese, di alta borghesia; al centro vi è lo spaccato di un ufficio, un'agenzia di viaggio; a destra di chi guarda vi è un'altra casa, lo spaccato d'una casa, cioè una casa a cui manca una parete e noi possiamo vederci dentro. E vediamo una stanza da letto dominata da un enorme letto matrimoniale. Questa è la scena che ad apertura di sipario avremmo davanti agli occhi, se assistessimo dalla platea a questo testo di Diego Fabbri.

*Il seduttore* è un dramma che Fabbri ha scritto nel 1951. Velocemente, chi era Fabbri: è nato nel 1911, è morto nel 1980. È famoso per aver scritto *Processo a Gesù* nel '53, era un autore cattolico inquieto – una sua conferenza, che si intitolava *Cristo tradito*, fece scandalo – erano altri tempi, verso la fine degli anni Quaranta – perché Fabbri sosteneva la necessità di un'alleanza, o meglio di una comprensione fra cattolici e marxisti. Era quindi un personaggio inquieto e discusso; ma quello che mi interessa raccontare, per introdurre, è l'imprinting teatrale di Diego Fabbri, cioè qual è stata la sua prima esperienza teatrale. Fabbri nasce – e non c'è ironia in quel che racconto – all'interno delle parrocchie. Ha la sua prima grande emozione teatrale quando ha otto anni: fa parte di una filodrammatica di Forlì, e vanno a fare uno spettacolo in un carcere. È questo che segna il modo in cui vede il teatro, il modo in cui per tutta la vita lo penserà.

Scrive le sue prime opere proprio per il teatro parrocchiale. Erano altri tempi, come dicevo, e nei teatri parrocchiali recitavano soltanto uomini con uomini e donne con donne, non si ammettevano attrici e attori insieme perché poteva essere moralmente deleterio – e le prime opere che Diego Fabbri scrive sono per soli uomini, o drammi per bambini. Poi improvvisamente, nel dopoguerra, diventa famoso, acquista un suo prestigio: scrive un dramma che ha un certo successo, *Inquisizione*. E poi *Il seduttore*. Accanto ai drammi più impegnati, che vogliono essere più di indagine, filosofici, esistono alcune commedie di Fabbri che all'apparenza sono commedie di costume, comiche o satiriche: una è *La bugiarda*, più conosciuta, perché è stata varie volte messa in scena, anche recentemente. Un'altra è *Il seduttore*.

Ancora due parole e qualche data. *Il seduttore* viene rappresentato per la prima volta nell'ottobre del 1951, a Venezia dalla compagnia Morelli-Stoppa, con una regia del grande Luchino Visconti, che però non firma la regia, non vuole comparire – ha fatto più un'azione da capocomico, diciamo. Poi viene

messa in scena una seconda volta, da Albertazzi, nella stagione del '55/'56 con Anna Proclemer. Nel '54, cioè tra la prima e la seconda importante messinscena, da questo dramma viene tratto un film, una tipica commedia all'italiana: *Il seduttore*, con Alberto Sordi, e la regia di Franco Rossi. I brani di commedia che sentiremo noi stasera sono stati registrati per la Rai nell'86, il regista è un altro Rossi, Sandro Rossi. Il protagonista è Paolo Giuranna.

Torniamo al palcoscenico tripartito, una casa alto-borghese a sinistra, al centro l'agenzia di viaggi, a destra una casa con un grande letto matrimoniale. La commedia inizia. A sinistra, dove si vede la casa borghese, troviamo il protagonista, Eugenio, che sta steso su un divano letto, alza il telefono e comincia a fare una discussione con il responsabile dell'ufficio passaporti: vuole un passaporto per l'estero, ma i due non riescono a capirsi, perché lui si chiama Eugenio però in realtà ha altri due nomi, si chiama anche Filippo e anche Elio. Vedremo più avanti che sarà importante. Allora, Eugenio, Filippo ed Elio vuole il passaporto. Appena ha finito la conversazione rialza il telefono e chiama una donna, ma interrompe la telefonata perché è arrivata un'altra donna, la moglie, Norma: ha sentito la conversazione e chiede spiegazioni. Ed Eugenio si mette a ragionare sull'universo, che si regge su una catena di equivoci. Lei ride, dice che lui sa sempre come convincere gli altri, ma lei continua a crederlo un po' imbroglione. Gli chiede a che ora è tornato, e perché lo ha sentito cantare, di notte. E lui risponde che cantava per qualcuno che non c'era, che non c'è più: cantava per il bambino. Lo sentiva, era con lui. Ha persino fatto trillare il campanello della bicicletta, due o tre volte.

Norma, che adesso sentiremo, è interpretata da Marina Zanchi.

Ma chi è questo bambino che è apparso dalle parole di Eugenio? E cos'è questo campanello? Che cos'è questa bicicletta? In questa casa a sinistra di chi guarda, sul palcoscenico, nello studio di Eugenio, alla parete è appesa una bicicletta da bambino. Veniamo a sapere che Eugenio si è separato da Norma per un periodo abbastanza lungo e sono soltanto pochi mesi che sono ritornati insieme. Avevano avuto un bambino, questo bambino è morto, ed è come se Eugenio continuasse a parlare con questo figlio che l'ha lasciato. Il segno del figlio, il suo emblema, è la sua bicicletta appesa al muro, di cui Eugenio ogni tanto fa suonare il campanello. Ecco che allora in questa commedia di costume, in questa "commedia all'italiana", si rivela come un altro fondo: è una commedia doppia, c'è il tentativo di innalzare tutta questa materia di costume, satirica, quasi una specie di *pochade* – un uomo che ha tre nomi e tre donne, come vedremo, ha una moglie e due amanti contemporaneamente – fino a farle avere un valore quasi allegorico, metafisico. Potremmo dire, in termini ancora più banali, che è un cercare di cristianizzare una *pochade*, di filosofeggiare attraverso una *pochade*.

Se noi scartabelliamo fra tutti i testi teatrali troviamo moltissime cose di

routine, moltissime cose semplicemente brutte, che non lasciano un segno. Ai livelli superiori, ci sono invece molti, o alcuni, capolavori. In mezzo, nel purgatorio fra queste due zone, ci sono i tentativi seri, esperimenti seri che non arrivano a diventare capolavori. Direi che *Il seduttore* di Diego Fabbri è questo, bisogna rispettarlo perché è un tentativo, non è un capolavoro, ma non è nemmeno bruttino, è un tentativo, con questo suo doppio aspetto, una commedia all'italiana che vuol essere qualcosa di più. Anche quella scena tripartita che abbiamo visto è un po' doppia: da una parte può sembrare un set cinematografico. Si tentava, allora, molto spesso, di portare il linguaggio filmico anche in teatro, e di permettere agli attori di passare da un ambiente all'altro tranquillamente, così come avviene al film, passando da un palcoscenico all'altro. Ma questo palcoscenico con tre case è anche un po' come i palcoscenici rinascimentali, nelle commedie di intrigo rinascimentali, dove ci sono tre case diverse in scena.

Continua il dialogo tra Eugenio e Norma, parlano del bambino. Eugenio esce di casa, si muove sul palcoscenico e va verso il suo ufficio, l'agenzia di viaggi. Non dimentichiamo il viaggio che sta organizzando. Norma vuole partire anche lei con Eugenio, ma lui dice: «Scegli una tappa, faremo assieme una tappa». Sta organizzando un viaggio molto lungo. Vedremo che programmerà tappe anche con le altre due donne a cui è legato. E ora entra nel suo ufficio, nella sua agenzia di viaggi, e lì inizia il dialogo con la seconda donna. È Alina, più giovane di Norma, interpretata nella nostra edizione radiofonica da Fiorella D'Angelo. Alina, scrivendo una lettera che Eugenio le detta, viene a sapere del viaggio. E gli dice che vuole partire con lui – si era sentita offesa e imbrogliata scoprendo che era sposato, ma non può resistergli.

E così Eugenio e Alina rievocano il primo incontro, si sono incontrati in un luna park – un incontro “straordinario” per lui, del tutto casuale per lei. Eugenio, più anziano, più maturo di questa ragazza, appena l'ha incontrata le aveva detto: «Perché non partiamo insieme?». Alina allora non era partita, ma è diventata la sua segretaria e continua questa strana attrazione che lei ha per Eugenio, e continuamente cerca di sposarselo. La moglie aveva scelto una tappa qualsiasi del viaggio, pur di partire con Eugenio, Alina sceglie la prima tappa, dice: «Sì io vorrei partire con te, ma per la prima tappa del viaggio, farla assieme».

Appena Alina esce dalla stanza, Eugenio rialza il telefono e chiama Vilma, che è appena tornata dalla Francia. Vilma, la sentiremo tra poco, è una indossatrice. Eugenio si muove di nuovo sul palcoscenico e dalla stazione centrale, o meglio dalla casa centrale, quella dell'agenzia di viaggi, si sposta verso la casa che sta a destra di chi guarda, quella dove c'è il grande letto. Mentre si sposta monologa, parla con gli spettatori, e dice: «Non vorrei che mi pensaste come una persona bugiarda o per di più come un libertino... che

colpa ho io se la gente si mette ad ascoltarmi incantata e mi crede e mi dà ragione anche quando non ce l'ho, e si innamora di me, sedotta e seduttore». Cosa vuol dire *sedurre*? Letteralmente, o meglio etimologicamente, vuol dire portare lontano, sviare, allontanare dalla strada normale o giusta di una persona. Da che cosa Eugenio porta lontano queste due donne che abbiamo già incontrato e la terza, che ora incontreremo? In che senso le svia? In che senso è seduttore?

Continua a monologare mentre va verso la casa di Vilma: «Perché giudicarmi male, se sono fatto così? Non l'ho mica voluto io, e non ne sono affatto orgoglioso». Eugenio non gode nell'essere un seduttore. Per lui dire “per sempre” è per sempre, e non gli resta che mantenere fede alle sue parole.

E qui affiora un altro tema, all'interno di questa commedia, di questa pochade cristianizzata, o cattolicizzata, un tema superiore. Vilma – o Wilma, come dicono in questa edizione – è diventata una indossatrice, una donna, diciamo, di larghe esperienze (allora, nel '51, si sarebbe detto di facili costumi), ma nello stesso tempo mantiene in sé una nostalgia: da ragazza voleva farsi monaca. E allora, se noi questa commedia doppia ce la immaginassimo vista o letta da un doppio spettatore, un giudice rigido e un giudice spregiudicato, il giudice rigido direbbe: «Questo è veramente cattivo gusto! Mischiare il gioco della pochade, una commedia di costume, con questi temi più alti, questi temi quasi dostoevskijani, della prostituta o quasi prostituta che vorrebbe... che ha dentro la pancia una piccola santa non realizzata...», questo direbbe il giudice rigido. Ma il giudice o lettore spregiudicato direbbe: «Beh, proprio in questo consiste l'interesse del tentativo di questa commedia», che non è un capolavoro, ma un tentativo.

Cosa succede a questo punto? Wilma – a proposito qui è Gabriella Andreini – sceglie anche lei una tappa del viaggio, sceglie il Portogallo, per andare con lui. Ed Eugenio decide che queste tre donne vuole farle incontrare, invece di tenerle separate. E allora costruisce uno stratagemma da commedia di intrigo, forse più che pochade quasi come una commedia cinquecentesca, una commedia da beffa.

Cosa fa? Invita Wilma a teatro, invita anche la moglie a teatro, e poi lui non ci va, di modo che queste due donne, che aspettano entrambe un uomo e si trovano lì sole fuori dal teatro, decidano di andare a teatro assieme. Così faranno amicizia. E manda Alina, la segretaria, da Wilma, con un grande mazzo di fiori: perché si possano incontrare anche le altre due donne. Cerca di fare come una specie di sintesi, un moderatamente assurdo tentativo di mettere insieme le tre donne, di creare una specie di harem o di *ménage* musulmano. Ma dall'altro lato c'è anche, per lui, quasi una tentazione metafisica. Dice: «M'è venuto in mente Dio, vorrei essere come questo “motore immobile”, far muovere intorno a me e far incontrare le persone che amo». Allora “il sedut-

tore”, colui che svia, che porta lontano dalla propria strada, fa incontrare chi non si dovrebbe mai incontrare: tre donne rivali.

Il meccanismo funziona. A teatro Norma, la moglie, fa amicizia con Wilma, l'amante indossatrice, che a sua volta incontra Alina. A questo punto, l'intrigo sta per diventare pericoloso per lo stesso Eugenio, che invece lo spinge ancora più in là, come sentiremo.

Ecco che allora continua questo enorme tentativo, questo eccesso di Eugenio. Avete sentito il modo in cui è interpretato da Paolo Giuranna: nel monologo lui fa come due voci, quando il protagonista dialoga con se stesso, ma l'accento prevalente è sull'aspetto comico e satirico. Ovviamente si potrebbe immaginare un accento spostato da tutt'altra parte, per questo tentativo di Fabbri di fare una cosa doppia, che sia una pochade da una parte e dall'altra quasi un'opera moraleggiante. Un po' come facevano gli spagnoli fra il Cinque e Seicento, quando prendevano un fatto di costume, un seduttore, e da lì cercavano di tirar fuori una parabola morale.

Allora, questo eccesso di Eugenio, in che consiste? Vuole spingere le tre donne a incontrarsi. E succede: Alina va da Norma, Norma accompagna Alina da Wilma, si incontrano in un bar e diventano amiche. Eugenio, muovendosi su questo palcoscenico, tra queste tre case, crea l'incontro e rende possibile l'amicizia: ha suggerito a ognuna di loro cosa dire, in modo che possa fare amicizia con l'altra. Dice: «Loro non lo sanno, ma in realtà si stanno parlando con le mie parole». Ecco ancora una volta questa tentazione di dirigere, di essere un motore immoto, per Eugenio, Faust in sedicesimo che cerca di dirigere lui tutto il movimento. Le tre donne devono incontrarsi, ed Eugenio si rende anche conto che da lì può succedere un grande patatrac, e che questo suo eccesso lo condurrà, forse, a un momento in cui tutte e tre le donne lo abbandoneranno. E ancora una volta monologa, parlando agli spettatori. Dice che ama tutte e tre le donne, è fatto così, e suo desiderio e speranza è di poterle unire e accordare. E perché? C'è una spiegazione? Deve essere profonda e misteriosa. Ha sempre sentito l'amore come qualcosa di molto più vasto della persona che lo riceveva. O forse l'amore sta in un altro invisibile, superiore personaggio, in grado di contenere l'immensità di queste parole: “ti amo”?

Ecco, come avete sentito, qui Paolo Giuranna, l'interprete di Eugenio, rende giustizia all'alto livello della commedia quando tenta di diventare qualcosa di più di una commedia di costume, e tenta di essere una commedia metafisica. Diciamo che attraverso un piccolo fatto di cronaca, di costume, di piccoli uomini, di piccola gente, di un piccolo seduttore, si rappresenta la ricerca di qualche cosa di quasi non-nominato: questo “ti amo” che sta dietro, questo “qualcuno” che non si identifica con nessuna delle tre donne.

Ma l'azione continua ad andare avanti, precipitosa: le tre donne sono diventate amiche, quando si incontrano parlano dell'uomo straordinario che ognuna ha conosciuto. Non sanno che è la stessa persona, e ognuna di loro vanta il suo uomo straordinario, così diverso da tutti gli altri, capace di far scoprire una parte che non conoscevano della loro stessa natura. E pensano: allora conosciamoli, questi uomini.

Si danno appuntamento, ognuna promettendo di portare il compagno. Ed Eugenio decide di andare all'appuntamento. Naturalmente, con tutte e tre inventa una scusa per arrivare in ritardo. Andando all'appuntamento, sogna che le tre donne accettino, capiscano il motivo per cui lui ha fatto questo, ma ovviamente... no, non ovviamente, però le tre donne si rifiutano. Una, Wilma, delusa; un'altra, Alina, amareggiata: si sente tradita non tanto dalla presenza delle altre due, ma dal fatto che Eugenio abbia mantenuto l'inganno, proprio come si aspettava che facesse. Le tre donne se ne vanno e lui rimane solo. Si aggira sul palcoscenico, va nella casa a sinistra, nella casa al centro, nella casa a destra e rimane sempre chiuso fuori, nessuna delle tre donne accetta che lui entri.

Ed è particolarmente interessante quando va dalla moglie, e parla ancora del bambino, dice che vorrebbe almeno entrare in casa e portarsi via le cose del bambino. Rievoca quando giocava con lui al pellerossa, e il bambino si era messo delle piume in testa. Ma poi le piume non erano più quelle del pellerossa, erano le ali, per volare. E la moglie, crudelmente, gli fa sentire il suono del campanello, di quella bicicletta appesa al muro.

Ora lui è solo, per tutta la commedia questo direttore di un'agenzia di viaggi ha parlato di un viaggio e ora pensa che, veramente, deve partire per un viaggio. Ma diverso, non un viaggio turistico: *il Viaggio*. Come dettando a qualcuno una lettera, Eugenio descrive il nuovo viaggio: «La vita mi ha inaspettatamente promosso, affidandomi senza che io lo prevedessi l'incarico di un altro viaggio, che mi seduce ormai più di ogni altro». Si dice agitato da un certo tremore, per l'incontro misterioso che avrà all'arrivo, «lo stesso che si prova da ragazzi quando ci si prepara a un volo, oppure a un grande salto».

E ora la scena diventa buia e sul palcoscenico esplode un bengala, con fuochi di tutti i colori. Questo rappresenta il suicidio di Eugenio. E alla fine la commedia non è più commedia di costume: è una commedia metafisica. Sentiamo dall'alto una voce sempre più lontana, è Eugenio che sta ormai al di là della vita e parla e vede le tre donne come le vide, in un solo punto, e va più avanti, ancora più avanti, e lì incontra il bambino, che è stato presente come un emblema, con quella bicicletta, fin dall'inizio. Incontra il bambino.

In questa bicicletta col campanello e in questo bambino, e in questo bengala, c'è forse un po' tutto il senso della commedia. Le tre donne si accorgono che lui le avrebbe spinte per una strada che in fondo sarebbe stata molto mi-



gliore per loro, ma che non hanno avuto il coraggio di accettare. E su questo si chiude *Il seduttore*. Un tentativo, come dicevamo, un tentativo serio, interessante, anche se non riesce a salire ai piani nobili dei capolavori. Su questo bengala e su questa bicicletta si chiude il sipario, o meglio, potremmo dire noi, si chiude il microfono.

Domani il sipario si aprirà su uno dei capolavori di Molière, sentiremo *Il malato immaginario*, e entreremo in tutta un'altra atmosfera teatrale: saremo ai piani nobili, quelli dei capolavori.

Trascrizione di Raffaella Di Tizio

### IL MALATO IMMAGINARIO DI MOLIÈRE

6 febbraio 1990

Siamo a Parigi, è l'11 febbraio del 1673, va in scena per la prima volta *Il malato immaginario* di Molière. Molière ancora non lo sa, ma sarà la sua ultima commedia.

Non c'è niente di più deprimente che raccontare le cose comiche. Perciò racconterò questa commedia e questo spettacolo tenendo conto anche del suo contesto, vivrà lo spirito del comico, ma anche quello del tragico. C'è infatti una tragedia che si svolge tutto attorno e in qualche modo anche dentro questa commedia.

La sera della quarta replica, il 17 febbraio 1673, Molière sta male. Ha cinquant'anni, ha la tosse, ha la febbre. Non dovrebbe andare a teatro, e tutti gli amici, i colleghi, i famigliari lo pregano di non andarci – lui è famoso, è un letterato famoso oltre che un attore idolatrato dal pubblico parigino e dalla corte. Ma Molière si impunta. Vuole andare lo stesso per via della gente di teatro, non vuole far perdere loro una giornata di lavoro. E va a recitare per l'ultima volta *Il malato immaginario*. È uno spettacolo pieno di musica e di danze: gli atti della commedia si svolgono nella camera di Argan, il malato immaginario, ma sono preceduti e inframezzati da intermezzi, che sono un'esplosione di vita, di gioia, un'esplosione di colori e di musica. Nel primo di questi intermezzi, nel prologo, appare una serie di personaggi mitologici giunti per festeggiare il ritorno e la vittoria del re Luigi XIV, che ha fatto una guerra in Olanda, ha conquistato una città, ha passato il Reno ed è ritornato, finalmente, a Parigi.

Esiste anche un altro prologo, in cui c'è solo una pastorella che piange la malattia per la quale non ci sono medicine, la malattia d'amore. Molto probabilmente è stato composto dopo la morte di Molière, per avere un prologo con meno personaggi, meno sontuoso.

Dopo questa esplosione gioiosa, la scena cambia. Ora ci troviamo nella

stanza di un malato, un alto borghese parigino, Argan, qui nella nostra edizione Argante. È il personaggio interpretato da Molière. Sta trafficando con i conti del medico e del farmacista, è proprio come un buon capofamiglia che fa i conti, solo che, invece di essere spese per il cibo, per la casa, per lui i conti sono una lunga elencazione di clisteri e purghe...

È vestito in maniera piuttosto elegante, non come in genere viene rappresentato oggi sui palcoscenici: ha una camicia di velluto, color amaranto, foderata di seta grigia, ha i calzoni di seta con bottoni d'oro, ha calze di seta. È un bel costume, e dopo la morte di Molière è sparito, non lo si trova negli inventari dei suoi beni. Che fine ha fatto, dopo la fine della commedia? Tutti gli altri costumi dei suoi personaggi sono rimasti, sono stati inventariati, si sono conservati, allora perché questo è sparito? Forse era inondato del sangue che Molière, a un certo punto, mentre recitava, ha cominciato a vomitare. Poche ore dopo era morto.

Ma abbandoniamo questo aspetto, l'altra faccia della medaglia, il *coté* tragico, e ritorniamo al malato immaginario che fa i suoi conti, e si rende conto di aver fatto meno clisteri e meno purghe questo mese rispetto al precedente: ecco perché si è sentito meno bene, dice, meno del solito! Ha speso di meno. Deve subito dirlo a uno dei suoi medici, Monsieur Purgon.

Ecco, già vediamo la stranezza della situazione: Molière, che è veramente malato, e lo è da molti anni, che morirà proprio in questo giorno, sta recitando la parte di un finto malato. Molière, che non voleva andare dai medici, e diceva che i medici possono essere sopportati solo da coloro che hanno sufficientemente vigore da poter reggere le medicine, perché sono le medicine la vera malattia, sta parlando di conti di medici e farmacisti. Lui non poteva andarci, da medici e farmacisti, perché era troppo debole, così diceva, troppo malato per poter sopportare anche le medicine: proprio l'opposto del personaggio che sta recitando, che invece è un uomo pienamente sano che si è immaginato il mondo della malattia.

È un grande paese la malattia, che permette... – questa frase «è un grande paese» è una frase del Cardinal Mazzarino, non me la sono inventata io... – è un grande paese che permette all'uomo di isolarsi e quasi lo giustifica nell'essere completamente e profondamente egoista. Talmente egoista è Argan che, come succede con i malati, a casa sua tutto e tutti ruotano intorno lui, per aiutarlo. È tanto egoista che vuole addirittura che sua figlia sposi il figlio di un medico, un giovane che si appresta a diventare anche lui medico. E di questo discute con la figlia Angélique e con la serva Toinette.

Avete sentito: in questa edizione radiofonica del *Malato immaginario* che stiamo ascoltando c'era qualcuno che suggeriva le battute, un suggeritore. È una edizione che si è immaginata Giorgio Pressburger, è stata registrata nel 1973, cioè esattamente trecento anni dopo la prima della commedia.

Pressburger, che è anche un romanziere molto apprezzato, di successo e un grande regista radiofonico, aveva immaginato un *Malato immaginario* come se fosse in prova, è perciò che fa sentire anche il suggeritore. Il protagonista, Argan, è Paolo Bonacelli, ieri avevo detto che era Sergio Tofano ma non era vero, chissà perché mi ero ficcato in testa che fosse Tofano. Anche per noi che parliamo e raccontiamo queste commedie radiofoniche che vengono mandate in onda possono essere un po' delle sorprese.

Il protagonista, dunque, è Bonacelli, Argan; Angélique è Teresa Martino, e Toinette (qui Antonia) la serva, un personaggio molto importante, è interpretato in questa edizione da Gabriella Zamparini.

Il malato, dicevamo, vuole costruirsi intorno un mondo fatto tutto a suo uso e consumo, un mondo di infermieri e di medici, con tutta la famiglia intorno a lui ad aiutarlo. La moglie è una seconda moglie, e Angélique e la figlia più piccola, Louison, sono per lei figliastre. Questa moglie – si chiama Béline – per attaccamento al denaro di Argan lo cura come un malato, come se fosse un bambino. Il marito è molto più vecchio di lei, ma lei lo chiama sempre «figlio mio, bambino mio, figlietto bello», lo tratta come un bambino, lo vezzeggia, lo cura. E quindi Argan comincia a pensare che l'ideale sarebbe lasciare a lei tutti i suoi soldi, in modo da garantirsi accanto un'infermiera devota. A questo si oppongono la serva Toinette e la figlia Angélique che è innamorata di Claudio, come viene qui tradotto il nome del suo innamorato, mentre nell'originale è Cléante, un nome che torna spesso nelle commedie di Molière. Toinette promette ad Angélique di aiutarla, e le suggerisce intanto di usare, per comunicare con Cléante, per dirgli del matrimonio che vuol farle fare il padre, un vecchio usuraio, italiano (gli italiani andavano all'estero per fare i banchieri, per fare i prestatori di denaro). E questo vecchio usuraio e trafficone, suo spasimante – guardate un po' – si chiama Pulcinella. Pulcinella era una figura che dobbiamo immaginare “accanto” a Molière: aveva recitato nello stesso teatro degli attori italiani che stavano in Francia in quel periodo.

Subito dopo la scena della serva inizia dunque un altro intermezzo: è notte, e Pulcinella va in giro cantando, canta in italiano e parla in francese. Inizia una scena comica che non ha nulla a che fare con la commedia, ma solo apparentemente: ormai dovremmo esserci resi conto che questi intermezzi non sono corpi estranei alla commedia, sono la sua seconda faccia. Sono l'esplosione della vita mentre la storia della commedia rappresenta una discesa nel grande paese terribile, egoistico, solitario, isolato, rinunciatario, malinconico, nero della malattia.

Quando la scena cambierà di nuovo, e la città sparirà per farci ritornare nella camera di Argan, l'atmosfera del canto di Pulcinella e delle danze di questo secondo intermezzo in qualche modo continuerà a influire: la vitalità, la musica, sono l'unica vera cura alla malattia, secondo Molière, come vedremo.

Compare Cléante, il fidanzato di Angélique, travestito da maestro di can-

to, è un trucco che nel teatro è stato usato spessissimo – pensate al *Barbiere di Siviglia* – l’innamorato arriva dicendo che il maestro di canto della ragazza è malato, e che lui è il suo sostituto. E mentre lui e Angélique cercano di usare la lezione di canto per parlarsi, arriva anche il medico – nella versione radiofonica è stato chiamato Furbatto Figus, mentre in francese è Diafoirus – con suo figlio, quello che il padre vuole dare in sposa ad Angélique.

Cléante e Angélique cominciano a cantare, e cantando parlano del loro amore. Oggi gli attori non sanno più cantare così, da soprano, da tenore, da baritono. Ma al tempo di Molière sì, sapevano affrontare anche il canto classico. Ma il padre, Argan, si rende conto che c’è qualcosa di strano, e li manda via. E poi sua moglie va da lui e gli dice di aver visto Angélique con un giovanotto che è fuggito appena lei è arrivata, e che con loro c’era anche l’altra figlia, la piccolina, Louison, che certamente può raccontargli tutto. Argan chiama dunque la bambina perché faccia la spiata, perché gli dica cosa faceva Angélique in quella camera, la minaccia di batterla con la verga se non parla, la induce a trasformarsi in una piccola spia.

Il teatro di Molière è comico, ma non leggero. È un tipo di comicità che si fonda sempre su qualche cosa di terribile, di tragico o di doloroso. E qui, nella scena di Louison, viene fuori una esclamazione di Argan, una frase terribile, dopo quel che ha fatto alla bambina: «Non ci sono più bambini». In questo paese della malattia non ci sono più bambini. E cominciamo a capire qualche cosa del segreto di Molière...

Quando Molière mise in scena *Il malato immaginario*, Louison era interpretata da una bambina, Louise Beauval, che aveva otto anni, esattamente la stessa età della figlia di Molière. «Non ci sono più bambini»... Un anno prima della figlia, Molière aveva avuto un maschio, morto pochi mesi dopo. Quando sua figlia ebbe ormai quarant’anni ed era vecchia – e a quel tempo a quarant’anni si era vecchi – rispose alle domande di un appassionato del teatro di Molière. Disse: «Lei non si è mai domandato perché nella sua ultima commedia, proprio nell’ultima, mio padre abbia messo sulla scena una bambina? Una bambina di sette-otto anni, a cui riservò una scena, una sola scena, quella che si conclude con una battuta di una suprema amarezza “Il n’y a plus d’enfant”. A quel tempo ero proprio una bambina di sette-otto anni. Mio padre, indubbiamente, scrivendo quella scena aveva pensato a me. Forse per lui ero uno di quei bambini-non bambini di cui parla Argan. Mi domando se mio padre non avesse scoperto in me qualcosa che non andava: nulla dell’ingenuità, della limpida sincerità fanciullesca, ma qualcosa di giudizioso e di serio e quasi di astuto, come se fossi già stata contaminata dal mondo dei grandi. E dinanzi a certe mie reticenze, a certi miei silenzi... “ma tu non sei una bambina!” mi disse una volta, con voce irritata».

Questa confessione della figlia quarantenne non è un documento storico, è inventata, inventata ma verosimile. Appartiene a uno dei piccoli capolavori della letteratura di questi anni, un saggio, un'intervista impossibile scritta da Giovanni Macchia e pubblicata alcuni anni fa da Mondadori in un libro fondamentale, *Il silenzio di Molière*. Non ci sono più bambini... ed ecco il segreto del teatro Molière: sono gli aspetti della sua vita privata che vi affiorano, capovolti dalla situazione comica. Anche lui era sposato con una donna molto più giovane, anche lui aveva una bambina di otto anni. Li ritroviamo trasposti nel suo teatro, diventati grotteschi e comici, fonte di riso. E perché non ci sono più bambini, perché questa bambina, sua figlia, a otto anni è già in qualche modo contaminata? Forse perché il matrimonio di Molière era marchiato. Si mormorava, si diceva, nei palcoscenici, nei pamphlet, negli scritti contro Molière, che questa giovane moglie fosse, in realtà, sua figlia.

Ed effettivamente la giovane Armande era ufficialmente la sorella, ma in realtà quasi sicuramente la figlia di Madeleine Béjart, l'attrice di cui Molière era stato amante proprio negli anni in cui Armande nasceva. E poi questa ragazza diventò la moglie di Molière, un matrimonio forse incestuoso, in ogni caso strano. E tutto questo, la moglie giovane, l'ombra dell'incesto, la figlia non-bambina, tutto viene messo in scena, diventa comico, si capovolge: come la malattia di Molière, che nella vita privata è triste, malato – è ipocondriaco, e un po' maniaco.

L'unica vera medicina è non far nulla contro la malattia: lo dice il fratello di Argan, Béralde, che nel *Malato immaginario* è il portavoce di Molière. O forse la vera medicina è il teatro, e Béralde propone ad Argan un gruppo di zingari vestiti alla moresca che ballano e cantano e che – dice – in realtà ti curerebbe molto più delle tue medicine. Saranno il prossimo intermezzo. E discutono, litigano, e parlano perfino di Molière: Béralde vuole portarlo a vedere una sua commedia, per ridere anche lui dei medici. E Argan dice che Molière attacca i medici, e perciò morirà solo: se lui fosse nei panni dei medici lo farebbe morire senza soccorso, senza dargli nessuna cura. Esattamente quello che succederà nella realtà, e non nella commedia, tra poche ore.

Béralde, il fratello, cerca di convincerlo a rispettare i desideri della figlia per il matrimonio, e mentre discutono manda via una purga mandata dal medico, che si offende. Arriva allora Toinette, travestita da medico, che gli prescrive buon vino e buona carne, castagne e cialdoni.

È facile attaccare o sfottere la medicina e i medici quando si è sani, come dice Argan a Béralde. È molto più difficile farlo quando si è malati. Molière era malato, malatissimo. Ma ugualmente ancora una volta in questa sua ultima commedia attacca la medicina del suo tempo, attacca i medici e contrappone a essi la vera medicina, la vera salute dello spirito che è la gioia, la

fantasia, e il teatro – questo mondo separato, questo mondo a parte in cui si chiude per trovare un momento di pace, un po' di requie, qualcosa che un po' somigli alla salute.

L'azione corre veloce verso la fine, ormai abbiamo capito come andrà a finire: Argan, che si è finto morto, scopre che la moglie aspettava solo il suo denaro, che la figlia in realtà lo ama, che l'innamorato Cléante è perfino pronto a diventare medico se questa è la condizione per sposare Angélique. Ma anche questo si risolve: Béralde, interpretato nella nostra edizione radiofonica da un ottimo attore, Roberto Herlitzka, propone al fratello di diventare lui stesso medico, in modo da avere in sé tutta la scienza necessaria. Porta da lui, per laurearlo in medicina, un finto gruppo di medici. Sono, in realtà, una compagnia di attori, fingeranno una cerimonia per Argan. E la commedia finisce con quest'ultimo intermezzo, che però questa volta entra direttamente a far parte dell'azione. Danzando e cantando tutti i finti medici fingono di esaminare il sapere medico di Argan, parlano mezzo latino mezzo francese, gli fanno domande, lo giudicano degno di entrare nel loro dotto ordine, e nel momento finale, quando Argan grida «Giuro, giuro!» – il famoso giuramento di Ippocrate dei medici – proprio in quel momento i suoi colleghi, dietro le quinte, si accorgono che Molière comincia a vomitare sangue.

Qui, a questo punto, inizia l'agonia di Molière.

Se il teatro avesse i suoi santi come ce li hanno le chiese, Molière, quest'uomo che ha sposato probabilmente sua figlia o quanto meno la figlia della sua ex amante, quest'uomo che diceva «non ci sono più bambini», quest'uomo che veniva accusato di essere ateo, se il teatro avesse anche lui i suoi santi, sarebbe uno dei più grandi. Starebbe accanto ai santi del teatro del nostro tempo, Julian Beck, Stanislavskij, e Mejerchol'd, che è stato torturato e ucciso dalla polizia segreta di Stalin. Accanto a tutti loro ci sarebbe San Molière, quest'uomo che ha portato la sua vita nel teatro, volgendola in comico, facendo ridere gli altri di tutto ciò che per lui era tragedia. E così curando e facendo guarire, e forse un poco curando anche se stesso, così, recitando, anche quando comincia a essere veramente malato, tutta la pochezza e la miseria della malattia.

Perché vi racconto tutto questo? Perché noi oggi parliamo molto di teatro di ricerca, ma che cosa vuol dire “teatro di ricerca” al di fuori della vacuità delle categorie ministeriali, dei regolamenti, se non ricerca di qualche cosa che sappia andare al di là del teatro, che sappia, attraverso il teatro, servire la vita? Ed è quello che Molière fa nell'ultima scena della sua commedia.

Alla quarta replica, quando si sentì male, venne portato a casa. Chiese di mangiare un poco di parmigiano, e poi quella sera stessa morì, con accanto due monache che lui, ateo, aveva ospitato per carità. Poche settimane dopo, la commedia viene ripresa con un altro attore al posto di Molière.

Questa è la storia del *Malato immaginario* e del suo contesto, la storia dell'ultima commedia del più grande comico di tutti i tempi.

Trascrizione di Gabriele Sofia

*IL PICCOLO SANTO* DI ROBERTO BRACCO

7 febbraio 1990

A pensarci bene questo titolo *Vi racconto una commedia* è proprio strano. Uno potrebbe dire: come “vi racconto una commedia”? Se la racconti non è più una commedia, è un racconto. È vero che il racconto ogni tanto è inframezzato da scene della commedia vera, ma allora a che serve? Per raccontare cosa? La storia che la commedia mette in scena? Oppure lo spettacolo? In fondo raccontare una commedia significa sempre, o spesso, inserirla in un contesto, oppure commentarla.

Nel caso di stasera ci troviamo anche di fronte a una commedia strana. Cercheremo di usare un filo d'Arianna e di entrare il più possibile dentro questo testo. Qui sul tavolo, il tavolo di questo studio in Via Asiago, verde un po' come i tavoli da gioco, con un panno per non fare rumore quando si muovono le cose sopra, ci sono le fotocopie della commedia, ci sono degli appunti, c'è il libro originale delle commedie di Bracco, e il volume di una mostra sull'attore che per primo ha portato al successo questa commedia, Ruggero Ruggeri. Li useremo, un po' per volta. Ma andiamo con ordine. Chi è Roberto Bracco? Oggi quasi nessuno lo conosce, immagino. Quei pochi che lo conoscono associano il suo nome a testi melodrammatici del teatro di un tempo, ormai defunto. Quasi mai oggi, anzi si potrebbe dire mai, i testi di Bracco vengono messi in scena.

Bracco è nato nel 1861. Non è nato in una famiglia colta. Comincia facendo il commesso in un ufficio di spedizioni. Poi diventa giornalista, in realtà non è un giornalista, è un reporter, cioè è quello che va in giro a cercare i fatti e poi qualcun altro scrive gli articoli. Comincia a scrivere sui giornali di Napoli e viene quasi costretto a scrivere novelle. Gli dicono o scrivi le novelle o ti licenziamo, allora lui incomincia a scriverle, quasi in maniera autodidatta. E poi passa al teatro e rivela una grande capacità nel costruire testi che gli attori sanno portare al successo. Testi naturalisti, spesso freddi, spietati, altre volte ironici, altre volte testi col solito triangolo marito-moglie-amante. Oggi verso Bracco si ha un atteggiamento un po' di sufficienza, come se fosse un autore di quart'ordine. Io ricordo però come alcuni vecchi spettatori teatrali, quando ero quasi bambino, e alcuni attori anziani parlavano di lui: con venerazione.

Allora, qual è, ora, la posizione giusta? È giusto disprezzarlo, o almeno

vederlo come un autore passato, sorpassato? Dopo l'avvento di Pirandello praticamente Bracco è come se sparisse dalla memoria. Più avanti, nella sua vita, quando era già famoso, Bracco diventa deputato, un deputato dell'opposizione al fascismo, viene quindi allontanato dal Parlamento, i suoi libri non si pubblicano più, appunto perché era antifascista, e quando muore avrà dei funerali quasi clandestini, perché invisibile al regime. E ora di lui, di un autore che è stato così importante, forse si ricorda giusto *Sperduti nel buio*, e soprattutto come modo di dire che tutti hanno nella testa, e non si sa più da dove viene: è uno dei testi più importanti di Bracco. L'altro lavoro importante è questo, *Il piccolo santo*. Cerchiamo di entrare in questa commedia.

Si apre il sipario e vediamo una stanzetta tutta bianca, quasi una cella monacale. Pochi mobili semplici. È la stanza del protagonista, un prete in un paesino vicino Napoli, chiamato appunto "Il piccolo santo", santo quasi nel senso di santone. È un prete a cui tutti attribuiscono capacità di fare miracoli o di avere strane energie. Tutto nella stanzetta è bianco, soltanto una poltrona, una veneranda poltrona alta e larga, di pelle nera, si sottrae a questa armonia bianca. Sto leggendo e riassumendo la didascalia dell'autore. Poco distante dalla porta comune, a sinistra, sopra un'alta mensola ricoperta da una stoffa fiorata e pieghettata, si erge un bello e solenne scarabattolo. E che cos'è uno *scarabattolo*? È una parola che oggi non si usa più. Scarabattolo sono quelle specie di credenze con i vetri, non credenze per conservare cose da cucina, piuttosto vetrinette per cose preziose. Scarabattolo. Nello scarabattolo vi è una statua del crocefisso e una statua della Addolorata in ginocchio.

In questa stanza c'è uno strano personaggio, si chiama Barbarello. Non parla, fa soltanto dei suoni, sembra un handicappato, è quasi a metà fra un uomo e un animale. Sapremo più avanti che è un giovane che il piccolo santo, don Fiorenzo, ha salvato, e da lì nasce la sua fama di uno che sa fare miracoli, ha salvato questo giovane che era caduto in un burrone. Non era morto però è rimasto mezzo scemo. Non parla con nessuno, solo con lui, con don Fiorenzo.

Bussano alla porta, c'è gente che vuole entrare. Barbarello non apre. Entra lo stesso un mucchio di persone tra le quali ci sono il dottor Finizio e Sebastiano, sono due atei, un medico e un uomo del paese, sono amici del prete, lo cercano. Non lo trovano, sono stupiti, non sanno che fine ha fatto. Barbarello non parla. Hanno dovuto scassinare la porta per entrare. È il giorno in cui don Fiorenzo fa elemosina ai poveri, ma don Fiorenzo non c'è.

Adesso sentiamo la prima scena in cui i diversi personaggi di questo dramma si presentano.

Come avete sentito, anche gli atei del paesino, il dottor Finizio e Sebastiano, desiderano da don Fiorenzo un miracolo: gli chiedono che la moglie di Sebastiano possa avere ancora qualche giorno di vita. Vogliono che don Fiorenzo impieghi la sua strana energia. Parlando col fratello, poco dopo, don



Fiorenzo dirà: «quando la gente sta ad attendere da me mirabilia mi sembra di essere un cassiere che apre una cassaforte piena di monete false. E io ne soffro, ne soffro molto Giulio, te lo giuro». Giulio è il fratello minore di don Fiorenzo, è stato un giovane molto dissipato, ha sedotto molte donne, ma adesso vuole darsi una calmata. È tornato dall'Argentina, e vuole rimanere nel paesino del fratello prete a fare una vita sana. Abbiamo sentito Renzo Ricci, come don Fiorenzo, un grande attore del passato. Tutto il cast di questa edizione radiofonica è piuttosto importante: il fratello, Giulio, è interpretato da Nando Gazzolo, Annita, la signorina che abbiamo appena intravisto, e che nessuno sa chi sia, è interpretata da Eva Magni, Barbarello è interpretato da Gianni Galavotti. È una registrazione del 1955. Galavotti oggi è diventato un attore finalmente apprezzato quanto meritava, ha fatto anche parti da protagonista, cosa che per molto tempo gli era stata negata.

Torniamo alla nostra commedia. Don Fiorenzo deve andare ad aiutare la moribonda moglie di Sebastiano a sopravvivere un poco.

Finisce il primo atto, e nel secondo vediamo – sempre nella stessa stanzetta – Sebastiano vestito a lutto: è passato il tempo, la moglie è morta, Sebastiano è vedovo. Irrompe Barbarello, che ogni giorno – ci viene spiegato – fa un gioco con Giulio, sono diventati amici. Giulio, il fratello minore del piccolo santo, è vestito di bianco, è molto elegante, ha un garofano screziato all'occhiello della giacca. Ma veniamo a sapere anche che Barbarello fa qualcosa di strano, tutti i giorni, segue la signorina Annita, che è ancora in paese e aspetta di poter avere un colloquio con don Fiorenzo. La segue, si trova sempre quasi per caso sulla sua strada, questo uomo così, col cervello ormai assopito, che a volte ha movimenti quasi da animale.

Perché insisto tanto sui dettagli? Bracco pubblicò questa commedia nel 1909, e a lungo ritenne che fosse una commedia da leggere, non da rappresentare. Fu però messa in scena nel 1914 da Ruggero Ruggeri. Nell'introduzione Bracco dice qualcosa di strano, dice che con questa commedia ha voluto rappresentare personaggi le cui parole e i cui atti non corrispondono alla loro psiche, ne divergono come i rami dal fusto. Sembrerebbe quasi la negazione del teatro. In teatro i personaggi devono tradurre in azione il loro pensiero, e Bracco invece dice che lui ha cercato di fare qualche cosa in cui il senso dei personaggi, il motivo per cui fanno certe azioni, è nascosto non soltanto agli spettatori ma a loro stessi. Come rappresentare con il teatro qualcosa che il teatro per definizione non potrebbe rappresentare, cioè invisibile? Lui, dice Bracco, aveva pensato di lasciare questi personaggi nel limbo, negli abbozzi delle cose non realizzate, ma poi si è chiesto se un complesso sintetico di segni significativi potesse conferire alla scena la trasparenza necessaria a rendere comprensibile anche quello che non è veramente espresso. È come se dentro alla commedia si nascondesse un segreto che non uscirà mai veramente fuori attraverso le parole o attraverso le azioni. E in fondo il nostro compito,

qui, questa sera, è cercare di pedinare questo invisibile che si nasconde sotto la superficie visibile della commedia rappresentata.

Siamo al secondo atto. Don Fiorenzo incontra e parla con suo fratello Giulio. E poi Giulio incontra questa signorina così misteriosa, di cui non si sa ancora nulla, che abbiamo visto nella prima scena.

Continuiamo a seguire i nostri indizi. Innanzi tutto vediamo don Fiorenzo, questo stranissimo santo, preso da una ventata di giovinezza per l'arrivo del fratello minore, che lo incita a divertirsi, a coltivare l'amore. Addirittura gli mette all'occhiello un garofano rosso, togliendogli quello più modesto che portava, bianco, screziato. E poi, Giulio, il fratello, comincia a corteggiare Annita. Permettetemi di aggiungere un'altra piccola informazione, un po' di costume: nel testo di Bracco i personaggi si danno del Lei. Qui, invece, nella registrazione radiofonica si danno del Voi, chissà perché, forse Ruggeri recitando questo testo negli anni del fascismo ha tradotto tutti i Lei in Voi... Bracco, come vi ho detto, era stato perseguitato dal fascismo, avevano messo a soqquadro la sua casa, avevano bruciato i suoi manoscritti. Ma lasciamo perdere questo indizio, più che altro di costume teatrale, e torniamo alla nostra commedia.

Avviene l'incontro fra don Fiorenzo ed Annita e si viene a sapere, cioè don Fiorenzo viene a sapere, che Annita è figlia di una donna sposata che aveva conosciuto prima di diventare prete, quand'era all'università. Di cui si era anche innamorato. Aveva conosciuto anche la figlia, allora bambina. Forse si era fatto prete proprio perché quella donna era un amore ideale, irraggiungibile perché sposata. Le fila cominciano ad intrecciarsi ma ancora non vediamo quei segni di quel qualcosa di inespresso per gli stessi personaggi, quello di cui parlava Bracco nella sua introduzione.

La giovane è venuta nel paese dove sta il "piccolo santo" perché la madre è morta, e morendo le ha detto che l'unica persona che avrebbe potuto aiutarla era lui. Lei aveva avuto una fortissima crisi dopo la morte della madre: «mi fu tolto tutto – dice a don Fiorenzo – sono rimasta come una cosa inerte, un fragile oggetto qualunque gettato sul lastrico di una strada, e se uno dei passanti avesse abbassato la mano per raccogliermi, non avrei saputo prevedere, né avrei saputo domandargli, cosa volesse fare di me».

Don Fiorenzo diventa il padre spirituale di Annita e comincia il terzo atto.

Nel terzo atto assistiamo a un duro colloquio fra don Fiorenzo e Giulio, il fratello minore. Don Fiorenzo si è reso conto che Giulio corteggia Annita ed è estremamente irritato: Annita è qualcosa che lui non deve sporcare, ha una vita spirituale enorme. Ma Giulio rivela al fratello prete che non vuole affatto sedurre questa ragazza, anzi, vede in lei la sua possibilità di riscattarsi: la vuole sposare. E don Fiorenzo cambia immediatamente atteggiamento e dice:

«benissimo, allora sposatevi», e lui stesso diventa quasi una specie di mezzano – mezzano a fin di bene, rivela al fratello che sta per avere un colloquio decisivo con Annita, forse lei potrebbe decidere di darsi alla vita religiosa e diventare monaca. Ma ora lui vuol farle cambiare idea e spingerla al matrimonio. Ecco, siamo nella scena del terzo atto, quando don Fiorenzo e Annita si incontrano e il piccolo santo, il prete, invece di spingere la ragazza sulla via del misticismo a cui lei sembrerebbe inclinata, la spinge a un matrimonio.

Nella superficie dell'azione, dunque, c'è un prete santo che impedisce a una giovane di seguire una vocazione che forse non esiste, e la spinge invece verso la sua vera vocazione, quella del matrimonio. Ma sotto questa superficie, c'è una scena di seduzione, sembra un po' come quando Tartufo cerca di sedurre Elmira. Ma questa volta è una seduzione per interposta persona.

Entra Giulio. Don Fiorenzo mette uno accanto all'altra Giulio e Annita, e qui Bracco ha scritto una scena senza parole, una scena di sguardi, di occhi. Da quelli di Annita cominciano a scendere lacrime, Giulio la guarda con occhi spalancati e timidi, e quelli di don Fiorenzo, che si allontana, sono invece occhi spalancati, come gli occhi aperti di un cieco, e quasi come un cieco se ne va. Allora non è soltanto una seduzione per interposta persona, c'è dell'altro?

Atto quarto. Avviene il matrimonio ma don Fiorenzo e Sebastiano sono chiusi in casa. Don Fiorenzo non è andato al matrimonio, perché? Neppure Sebastiano, il vedovo, che vorrebbe sempre suicidarsi, è andato. E c'è di più. Quando i due sposi salgono le scale per andare al loro appartamento e passano davanti alla porta di don Fiorenzo, Annita cade per terra, come morta, rigida, e soltanto le preghiere di don Fiorenzo sembrano poterla salvare. C'è qualcosa di oscuro che si muove. È su questa bolgia tenebrosa che si svolge un colloquio tra don Fiorenzo e Sebastiano, tra il piccolo santo e l'ateo rimasto vedovo che pensa solo al suicidio.

Di che si tratta, allora? Don Fiorenzo, senza nemmeno saperlo lui stesso, si è innamorato della figlia della donna che aveva amato da giovane? O c'è qualcosa di peggio? Questa Annita per lui è veramente una figlia, e la fa sposare al fratello, ha creato lui stesso una macchina tragica basata su un incesto trasposto, o forse chissà, quasi letterale... Certo è che finisce l'atto quarto, passa poco tempo, siamo nel quinto, sono passati pochi mesi, i due sposi stanno nell'appartamento sopra quello di don Fiorenzo e don Fiorenzo cade sempre più in una angoscia che è quasi una forma di pazzia, li sente muovere sopra la sua testa... che cos'è? È gelosia? È rimorso? È una bolgia tenebrosa che agisce senza che lui ne riesca ad avere la coscienza e riesca a padroneggiarla.

Il fratello minore e Annita decidono di abbandonare il paese. Non possono continuare a vivere accanto a don Fiorenzo, che sta sempre peggio e non

sa perché. Decidono di ritornare in Argentina e salutano per l'ultima volta il piccolo santo, se ne vanno. E don Fiorenzo ancora una volta rimane solo con Sebastiano, colui che vorrebbe sempre suicidarsi e non si suicida.

Barbarello è uscito e segue i due che partono.

L'*alter ego* del piccolo santo, di don Fiorenzo, il giovane un po' ebete che il prete ha salvato dalla morte, uccide suo fratello. Allora così come ha sedotto Annita per interposta persona, don Fiorenzo ha anche ucciso Giulio, suo fratello, per interposta persona? Sono illazioni, in fondo inutili. Quello che ci interessa è ritornare alla prima domanda: è un grande scrittore, di quelli che restano, o è uno scrittore "superato", Bracco? Forse non è né l'una né l'altra cosa. Ha creato la pasta. Una pasta fatta a regola d'arte, che poi ciascun attore può far lievitare, e può cucinare, e tradurla in un'opera compiuta. La forza di Bracco sta tutta qui, nella sua capacità di costruire una macchina che l'attore può trasformare: costruire le azioni e nascondere le intenzioni.

Questa è la grandezza, grandezza tutta teatrale, forse non letteraria, di questa commedia, che permette indagini diverse sotto la superficie delle azioni fissate. E allora quello che ci diceva Bracco, e che ho raccontato all'inizio, – non sapevo se tenere o no questi personaggi, che avevo conservato nel limbo dei personaggi non realizzati –, allora queste parole ci fanno pensare a un'altra opera di qualche anno dopo, i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pirandello dice esattamente la stessa cosa, parla di personaggi che erano rimasti nel limbo della sua creazione artistica e che poi si sono realizzati, si sono voluti realizzare. Ecco, allora forse Bracco, grande artigiano della scena, quasi preannuncia il tema fondamentale del grande artista che poi, come racconta la cronaca, lo soppianderà.

Trascrizione di Samantha Marenzi

### 'O VICO DI RAFFAELE VIVIANI

8 febbraio 1990

Stasera siamo a Napoli. Quando si alza il sipario vediamo un vicolo di Borgo Loreto. Nel vicolo ci sono diverse cose e persone: un ciabattino che è anche il portiere di un palazzo, un piccolo caffè che ha davanti alla porta un solo tavolino, una ragazza che si guadagna da vivere pettinando le signore. Siamo a Napoli in una mattina d'estate, intorno al 1917.

'O *Vico*, l'atto unico che stiamo sentendo, è la prima commedia di Raffaele Viviani. È andata in scena a Napoli nel dicembre del 1917 e guardate il caso: è stata pure l'ultima commedia che Viviani ha recitato, nella Pentecoste

del 1945, prima di ritirarsi dalla professione. Quindi questa commedia, questo atto unico, è come se inquadrasse l'intera sua carriera.

Viviani nasce come attore del Varietà ed è innovatore in questo campo, perché come numeri del suo Varietà si inventa piccole figure caratteristiche e realistiche. Si diceva che Viviani era così bravo nel rappresentare gli scugnizzi, nel rappresentare il popolino napoletano, perché anch'egli veniva da lì, era stato scugnizzo e vagabondo. È un po' quello che si dice di tutti gli autori, di tutti gli artisti, i poeti e i poeti di teatro – ovvero gli attori – che si specializzano in questo tipo di rappresentazioni spesso chiamate “popolari”: si sostiene spesso che loro stessi vengano dal mondo che rappresentano. Ma è quasi sempre un mito e allora viene voglia di chiedere a Viviani se veramente anche lui era stato uno scugnizzo, era stato un vagabondo: «No, non lo sono mai stato. Da bambino, con mio padre vivo, ero anzi un piccolo privilegiato». Stiamo leggendo dalle memorie che Viviani ha scritto per rispondere alle richieste de «La Stampa» di Torino nel 1928. Racconta di chi era figlio: di un costumista, un vestiarista teatrale. Veniva dunque da una famiglia abbastanza benestante, ricorda che era il beniamino di casa. Quando era piccolo, il padre gli aveva regalato un calessino con un asino, e poteva andare in giro per Napoli come un piccolo signore, un piccolo figlio di signore. Dopo la morte del padre ci fu una certa miseria, ma era sempre la miseria di una famiglia borghese – terribile ma dignitosa, tenuta nascosta. Viviani dunque non è affatto uno scugnizzo di nascita, non è affatto un vagabondo, ma è un uomo che conosce questo mondo, e comincia a rappresentarlo prima nel Varietà e poi in vere e proprie commedie. L'atto unico *'O Vico*, del 1917, è solo il primo passo in questa nuova strada, dopo il Varietà.

Abbiamo visto i primi personaggi in questo vicolo, e abbiamo visto l'acquaiolo che amoreggia con la parrucchiera. L'edizione che stiamo sentendo è del 1973, le musiche – avete visto l'importanza di musica e canzoni – sono di Viviani stesso, ricostruite ed eseguite da Roberto De Simone, la regia è di Achille Millo, tra gli attori che sentiremo vi sono Enzo Carnavale, Gennaro Di Napoli, Marina Pagano, Piero Sammadaro: attori che siamo abituati a conoscere, non foss'altro che attraverso il teatro di Eduardo.

Abbiamo visto che nel vicolo c'è un caffè con un solo tavolino, e lì si è seduto un signore – poi scopriremo che è un signore con pochi quattrini – e accanto si apre la porta del basso di Nunziata, una ragazza molto elegante, che si lascia corteggiare da diverse persone di importanza, guappi. Arriva uno dei suoi pretendenti. Si chiama Totore e va a sedersi allo stesso tavolo dove è seduto il signore.

Sì, sembra proprio l'immagine più stereotipata di Napoli. Ma non dobbiamo cadere in questa trappola. Questa immagine stereotipata di Napoli è il

risultato di una banalizzazione di quello che Viviani ha inventato, e l'ha fatto proprio a partire da questo atto unico, *'O Vico*.

Mi fermo per segnalarvi un punto della scena che abbiamo appena sentito: la moglie del ciabattino, che invece di fare la spesa si è giocata tutto al lotto, puntando su un ambo apparentemente assurdo, formato dal numero 1 e dal numero 2. Il lotto non è folklore soltanto. Sul lotto, nel 1890, Matilde Serao aveva scritto un romanzo, *Il paese di cuccagna*, in cui lo mostrava come una vera malattia, che prendeva tutte le classi sociali di Napoli, dagli aristocratici fino ai più miseri abitanti dei bassi e dei vicoli. Una malattia che nasceva da una speranza insana di ricchezza, dal tentativo di sopravvivere in un mondo di miseria. No, non è solo folklore, il lotto.

Come nasce dunque questa commedia? Viviani era un artista di Varietà, grande, famoso. Faceva brevi numeri realistici, come vi ho detto, in cui cambiava continuamente personaggio. Anche nelle sue commedie, e anche in questo atto unico che stiamo sentendo, interpretava quattro, cinque diversi personaggi, trasformandosi completamente.

Nel 1917 c'era la sconfitta di Caporetto, alla fine di ottobre. I giornali scrivono che bisogna chiudere i teatri di varietà, in segno di lutto, che tutto questo divertimento così banale ed effimero è ingiusto in una situazione tragica. Viviani afferra l'occasione per passare dal Varietà al teatro vero e proprio. Ma s'inventa lui stesso il suo teatro, non segue un genere già esistente. Comincia invece, quasi improvvisando, a mescolare i diversi numeri che faceva. Si crea una compagnia di attori e lascia che dall'intreccio tra i personaggi emerga una commedia. Scriveva, insomma, non partendo da una storia, ma da un ambiente. E poi lasciava che lentamente si coagulasse l'inizio di una storia. Noi, qui, nelle due scene che abbiamo sentito, già vediamo che comincia a precisarsi qualcosa, che qualcosa emerge dal quadro di ambiente. C'è questa Nunziata, ci sono i guappi che la corteggiano. Uno dei suoi amanti sta in galera, lo chiamano 'O cane 'e presa, perché non uccideva la gente con le armi ma mordendole, mangiandosene letteralmente dei pezzi. Ma adesso sta in galera, e lei è diventata l'amante di un nuovo guappo, più giovane, Gennarino. Così comincia la storia.

Viviani, vi dicevo, si inventa il genere. Impara a scrivere, è un fantastico musicista ma non sa scrivere la musica; è quello che i musicisti chiamano un "melodista non trascrittore": inventa la musica, ma ha bisogno che qualcun altro la trascriva. Ma ha idee molto precise su tutto, come deve essere il teatro, come deve essere anche la musica. Niente improvvisazione, tutto fissato, tutto scritto.

Si inventa anche i suoi attori: prende persone che non hanno mai fatto teatro e con loro fa una grande compagnia. In quel periodo tutti parlano della regia, parlano di un teatro d'ensemble, parlano di un teatro fatto da persone che fanno ricerca insieme, e tutti guardano all'estero, cercano all'estero dei

modelli. Ma in quegli anni, in Italia, Viviani, in realtà, tutto questo lo stava facendo. Quando la gente parla di Viviani nasce una specie di tic dei raffronti: viene confrontato a Brecht, a Molière, a Gor'kij, ai futuristi, a Dickens, a Čechov, a Dostoevskij, alla Commedia dell'Arte, a Belli, a Baudelaire, a Stanislavskij, a Mejerchol'd. Sono confronti che mostrano soprattutto la sua solitudine nel panorama italiano: non si sa in che genere immerterlo, il suo genere è autoctono, Viviani non è un semplice autodidatta, è un artista libero, è un puro inventore.

E la pagherà, questa solitudine, come vedremo.

Ma adesso torniamo nel vicolo. Ascolteremo la discussione fra Raffaele (il calzolaio-portiere) e il giornalista, quello che ha venduto [il giornale] «Roma». È un numero famoso che Viviani faceva nel varietà, ora è stato trasportato in questo vicolo, e vi acquista un nuovo senso, intrecciandosi alle azioni e alle parole degli altri.

Lo sfondo su cui queste figure si animano e la storia comincia a svilupparsi. È comico. Ma il comico è come l'acqua di un fiume: regge un bastimento che non è necessariamente comico, lascia trasparire miseria, denuncia, addirittura tragedia. Dramma. Viviani, l'ho già detto, è stato paragonato a Dostoevskij, o a Čechov, per certi versi.

Ora, questo mondo e questo teatro che Viviani crea, non nascono soltanto dall'osservazione della Napoli del suo tempo, dal mondo che conosceva così bene, fin da bambino, ma anche da una conoscenza profonda del teatro. Napoli in fondo è un luogo in cui tutto il teatro è contemporaneamente presente. C'è il teatro di marionette, la *zarzuela* – una specie di musica e commedia, mischiate insieme –, c'è il teatro di Pulcinella, ci sono alcuni tra i più grandi attori italiani: sono presenti tutti gli aspetti del teatro.

E Viviani rappresenta questo mondo e crea questo genere nuovo che non ha altro modo per essere nominato che appunto “il teatro di Raffaele Viviani”.

Ha un successo enorme, ma non è un successo che duri a lungo. Lentamente, intorno agli anni Trenta, il pubblico comincia a disaffezionarsi, e non *malgrado* l'arte di Viviani ma proprio *a causa* della sua arte. Viviani comincia a essere quello che continua a essere ancora oggi, una specie di cattiva coscienza del teatro italiano. Lo si rappresenta poco e lo si legge poco, benché adesso stia uscendo una nuova edizione delle sue opere e delle sue musiche, e benché in questi ultimi anni Patroni Griffi e Rigillo abbiano messo in scena alcune sue opere. Rigillo ha messo in scena ad esempio *I Pescatori e Zingari*. Nella compagnia c'era Regina Bianchi, un'attrice molto nota nel teatro napoletano, che ha cominciato quasi bambina a recitare proprio con Viviani.

Ma perché dico che Viviani è rimasto come una cattiva coscienza? Perché non si inserisce nel teatro apparentemente più prestigioso, nel teatro solenne. E quando ritorna la moda del teatro solenne, Viviani sembra un po' un

teatro da straccioni. Sui giornali vengono pubblicate lettere che lo accusano di presentare un'immagine misera dell'Italia, come fa in questo *'O Vico* che stiamo sentendo. Spesso si è detto che era il fascismo a rifiutarlo, ma non si tratta tanto di fascismo, si tratta di qualcosa di diverso che infatti si ripresenta anche dopo il fascismo. Negli anni Cinquanta, quando trionfa il neorealismo, un sottosegretario della Presidenza del Consiglio scrive una lettera aperta a De Sica, paradossalmente su una rivista chiamata «Libertas», e gli dice: «tu con *Umberto D.* rappresenti un'immagine bassa dell'Italia. Perché all'estero dobbiamo mandare questi film?». Erano le stesse accuse che venivano fatte intorno agli anni Trenta a Viviani. Invece la lettera di questo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, giovane, colto, pugno di ferro e guanto di velluto, che si chiamava Giulio Andreotti, è del '52. Ma sono le stesse accuse che venivano fatte a Viviani negli anni Trenta. Allora vedete, non è un problema di fascismo è un problema di mentalità: come dire, «tutto questo non si deve rappresentare». Viviani, invece, lo rappresentava, ed era una sferzata contro il teatro solenne, contro coloro che credono che il vero teatro sia quello prestigioso.

Nel '34 Viviani è quasi obbligato ad andare a Venezia, a partecipare alla messinscena di Gino Rocca di una commedia di Goldoni, *La bottega del caffè*. È il '34, e in quell'anno a Roma si farà anche un grande e prestigioso convegno sul teatro.

Anche noi, nel decennio appena passato, abbiamo assistito al ritorno di questa onda, dell'onda del teatro prestigioso, l'onda della solennità, che soffoca tutto ciò vi è di più vivo. Sono storie che tornano. Ecco perché dico che Viviani è una cattiva coscienza del teatro italiano.

Ma ritorniamo al vicolo, abbiamo visto che la storia cominciava a dipanarsi, c'era una puntata al lotto, un ambo, i numeri 1 e 2, e c'è il timore, la spada di Damocle di questo terribile 'O cane 'e presa, il guappo sanguinario che sta in carcere, e che se torna chi sa cosa fa quando scopre che la sua donna, in realtà, è innamorata di un'altra persona.

Ed ecco che adesso entra in scena proprio lui, Ferdinando 'O cane 'e presa. Lo interpretava Viviani. È una figura triste e sinistra e amara, porta i segni di lunga sofferenza fisica. Il suo guardo è torvo, ha il labbro inferiore proteso in avanti, la barba incolta. Dà un'occhiata al basso di Nunziata e porta la mano al cappello, come per dire al signore «Permesso», e siede al tavolino con aria trasognata, guardando il vicolo che conosceva così bene, e che rimane sempre uguale. A parte la sua donna.

Questo *'O Vico* è cominciato quasi come la rappresentazione folkloristica di un vicolo, ma le due scene con cui l'atto unico si chiude sono tutt'altra cosa: due guappi, uno della vecchia generazione, che combatte solo a morsi, e l'altro giovane, uno che sa tirare fuori la pistola e ammazzare senza nessun



problema. Si fronteggiano, c'è uno scontro, la tipica la situazione che tanto spesso appare nei drammi popolari, nei drammi di malavita, e che finisce ineluttabilmente con un omicidio, una tragedia, col sangue. Qui invece finisce in niente: il vecchio può solo tirarsi indietro, sconfitto.

E in questo niente c'è lo sguardo disperato e duro di Viviani.

Ma poi c'è ancora un'ultima scena, il momento della tragedia. In un'edizione radiofonica non si può sentire, perché è soltanto agita: la moglie del portiere, quella che ha giocato l'ambo assurdo, i numeri 1 e 2, ha vinto. Ma 'O cane 'e presa, quello che combatte solo con i morsi, nella sua rabbia per essere stato sconfitto, prende il biglietto e se lo mangia. Una volta tanto che la speranza assurda si è realizzata finisce distrutta, e per niente poi, per rabbia, quasi per distrazione.

Sembra quasi – o forse è – una profezia su quello che succederà a Napoli dopo il 1917. Fino ai nostri giorni.

Trascrizione di Gabriele Sofia

### TRE TOPI GRIGI DI AGATHA CHRISTIE

9 febbraio 1990

Una settimana fa, prima di venire qui alla radio per questi racconti teatral-radiofonici, ero in una piccola città della Toscana, Pontedera, a vedere uno spettacolo che si intitola *In carne e ossa*<sup>1</sup>, uno spettacolo fatto per accogliere non più di sette-otto spettatori. Era uno spettacolo straordinariamente buono, per gli spettatori una esperienza vera, prodotto da un Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale importante. Ma perché ve lo racconto? Perché molti si chiedono, si sono chiesti che senso ha fare teatro per sette, per otto spettatori a volta. Se lo chiedono come se il valore più importante del teatro, l'unico valore su cui si dovrebbe misurare il pregio del teatro, fossero gli spettatori, nel senso del *numero* di spettatori che uno spettacolo riesce a coinvolgere.

Chi la pensa in questo modo dovrebbe allora ritenere che il più grande fenomeno teatrale a partire dal secondo dopoguerra non sia Laurence Olivier, non Eduardo De Filippo, non sia Ronconi, né Strehler, né il Living, o Grotowski. Il più grande fenomeno teatrale del secondo Novecento dovrebbe essere questo testo, *Tre topi grigi*, di Agatha Christie, andato scena a Londra nel 1952, e rimasto ininterrottamente in scena da allora. Nel '68 avevano visto questa commedia quattro milioni di spettatori. Già allora era qualcosa di

<sup>1</sup> *In carne ed ossa*, Pontedera, regia di Roberto Bacci, con Piergiorgio Castellani, François Kahn, Silvia Pasello, Stefano Vercelli.

fisso, a Londra, quasi come un monumento nazionale. Nel 1972, quando lo spettacolo compì i suoi vent'anni, ci fu un grande party, con tutte le numerose interpreti della parte della protagonista. Se fosse solo il numero degli spettatori a contare, questo dovrebbe essere il più grande fenomeno di tutti questi decenni teatrali.

Non è così, è semplicemente una commedia di quelle definite "d'evasione". Però è fatta molto bene, è un alto prodotto di artigianato, e l'ho scelta per chiudere la mia settimana di racconti teatrali.

Tutti sappiamo chi sia Agatha Christie, è quasi come se fosse una nostra parente, la conosciamo bene. In ogni edicola di giornali, in ogni stazione, in ogni libreria, in quelle più serie e grandi come in tutte le cartolerie, troviamo sempre qualche suo libro. È morta pochi anni fa, nel 1976, aveva ottantasei anni. Non aveva mai scritto per il teatro fino al 1947, quando venne chiesto alla regina Mary cosa volesse sentire alla radio per il suo ottantesimo compleanno – magari uno Shakespeare, o Sofocle. E lei disse no, voglio sentire un giallo di Agatha Christie, un suo nuovo giallo. E allora la scrittrice scrisse per la radio *Tre topi grigi*, e poi da questo radiodramma trasse un testo teatrale.

All'apertura del sipario, nel prologo, ci troviamo in una strada di Londra.

La classica strada della classica Londra. Nebbia. Pomeriggio avanzato. Passano delle persone, dei signori, dei borghesi, tutti vestiti uguali, tutti con lo stesso soprabito grigio, la stessa sciarpa chiara. Fa freddo, c'è nebbia, tutti hanno il cappello calato, e la sciarpa che quasi nasconde il viso. Due operai chiacchierano tra loro mentre arriva un signore che zuffola una filastrocca per bambini, una filastrocca molto famosa in Inghilterra, molto antica, che parla di topolini grigi. Il signore passa vicino agli operai, uno di loro chiede di accendergli una sigaretta, lui tira fuori il suo accendino, e nell'estrarlo perde inavvertitamente un taccuino, che cade per terra. Se ne va. È un tipo forse un po' strano, parla con voce sommessa. Dopo che se ne è andato gli operai commentano il suo aspetto. E poi scopriamo che c'è stato un omicidio, e che nel taccuino, perso dal colpevole, sono segnati due indirizzi: quello in cui è avvenuto l'omicidio di una donna, e un altro, in campagna.

Cambia la scena, e ci troviamo in una locanda a una quarantina di chilometri da Londra.

La locanda sta per essere inaugurata da una coppia di sposini: sono sposati da un anno soltanto, un anno esatto, e hanno trasformato quella casa, appena ereditata, in pensione.

Ci troviamo, cioè, proprio in uno di quei posti tipici della Christie, uno di quelli in cui ama ambientare i suoi gialli: un luogo isolato dal mondo, un piccolo microcosmo. Lei ama scrivere gialli con un numero relativamente limitato di personaggi, che le piace chiudere in una nave, in una pensione, in un'isola, in un treno, in un villaggio.

Qui siamo in una pensione. E in questo luogo, isolato, per di più isolato

dal maltempo, vediamo arrivare quel tipo di personaggi tipici dei suoi vari racconti, sono un po' sempre gli stessi, quasi tipi fissi: c'è il giovane un po' strano e c'è la vecchia brontolona, c'è la ragazza inquieta e ribelle e il vecchio signore perbene. E c'è l'ospite inatteso.

In questa particolare storia, questi personaggi un po' fissi sono gli ospiti della pensione tenuta dai due sposini. Lei si chiama Mollie lui si chiama Giles, sono sposi recenti, sposi da tempo di guerra.

Il primo ospite è il ragazzo un po' strano, inquieto, con una grande zazzera di capelli spettinati e biondi, poi arriva la vecchia signora, grassa, brontolona, a cui non va bene nulla, sempre pronta a protestare su come è tenuta la pensione. Si chiama Mrs Boyle. Entra poi la ragazza giovane e ribelle. Il vecchio signore perbene è un maggiore.

E poi arriva l'ospite inatteso, lui stesso si definisce così. È un italiano, si chiama signor Paravicini, ha grossi baffi, è pettinato con molta cura e molta brillantina, sembra di mezza età. Arriva con un bagaglio piccolissimo, racconta che la sua macchina è rimasta infossata nella neve e non è riuscito a proseguire. Attenzione, quest'uomo assomiglia moltissimo, nell'aspetto e nel comportamento, nel tipo di ironia, nei modi un po' mondani, al famosissimo – e già molto famoso nel '52 – Poirot di Agatha Christie, e ce lo dice l'autrice stessa. Ecco che così comincia il gioco tra la commedia e lo spettatore, perché ognuno di questi personaggi comincia ad avere comportamenti che ci mettono in sospetto. Christopher Wren, per esempio, il giovane strano e un po' nevrotico, che si chiama come il più grande architetto inglese, ed è lui stesso architetto, canticchia e zuffola in continuazione filastrocche infantili – proprio come abbiamo visto fare all'assassino.

Tutta questa gente si sistema nelle varie camere. Intanto, fuori, la nevicata continua, tanto che ormai la pensione è rimasta completamente isolata, irraggiungibile da qualsiasi macchina, e anche a piedi. Telefona però la polizia, per avvertire Mollie, la giovane padrona della pensione, che stanno per mandarle un poliziotto, un sergente. Arriverà con gli sci, è una questione importante. Gli altri, gli ospiti, sentono che sta per arrivare la polizia, e hanno reazioni strane, che aumentano i sospettabili per gli spettatori: il signor Paravicini, che sta attizzando la stufa, lascia cadere con gran rumore per terra l'attizzatoio. Il Maggiore si irrigidisce.

Mentre aspettiamo il poliziotto, gli indizi aumentano ancora. Paravicini, per esempio, è un tipo che si mostra sempre più strano, si avvicina alla gente piano piano, non lo si avverte – benché sia pesante, sa camminare in maniera soffice, riesce a passare quasi inosservato. Si sente qualcuno bussare ai vetri della finestra, e chi è? È il giovane sergente, in abiti ben poco polizieschi: è un giovane sportivo, aitante, con i suoi sci.

A questo punto i personaggi sono tutti chiusi dentro questo piccolo mondo isolato, la pensione. Il giallo si svolgerà tutto lì.

Un po' per volta veniamo a conoscere la storia che ha portato all'omicidio, le sue cause remote: tre bambini, orfani, erano stati affidati anni prima a una coppia che li aveva invece maltrattati al punto da portare il più piccolo al suicidio, mentre sono sopravvissuti il fratello e la sorella maggiore. L'assassino, il bambino sopravvissuto, ora un disertore non del tutto sano di mente, sta vendicando il fratello: ha ucciso la donna, unica sopravvissuta della coppia di seviziatori.

Ma nel taccuino che ha perso è stato trovato anche l'indirizzo della pensione, quindi una delle persone che stanno lì deve avere a che fare con questo caso. I sospetti si addensano in particolare su Christopher, che ha l'età giusta e, così nevrotico, ha anche il carattere giusto. L'assassino sembra lui. Fin troppo: c'è una legge implicita in ogni giallo, quel che è troppo evidente non può essere la soluzione giusta, non può essere il colpevole. Ma chi sa se questa legge, in questo caso, verrà confermata o smentita.

Ma adesso dobbiamo un po' riassumere, perché nel decorso della commedia cominciano a emergere sempre nuovi dati che all'inizio erano rimasti segreti – Mollie, per esempio, è stata maestra del piccolo suicida.

Una parentesi: ma perché il giallo interessa tanto, nella nostra epoca, perché diventa un genere anche teatrale, cinematografico così importante, nel Novecento? Non credo sia solo perché cattura l'attenzione. Potremmo invece dire che questa importanza viene dal fatto che il giallo corrisponde a uno dei grandi mutamenti culturali del secolo che sta finendo, del nostro Novecento, il secolo che in tanti campi – in scienza, sociologia, politica (pensate a Marx) o psicologia (pensate a Freud) – ha scoperto come non ci sia rapporto tra quel che vediamo e le sue cause. Le leggi che muovono dal di sotto la realtà sono leggi che non appaiono in superficie, sono leggi nascoste, segrete, che bisogna scoprire. Insospettabili. E il giallo, in fondo, è la versione più piccola ed esplicita di questa così determinante disposizione culturale.

Allora torniamo nella locanda isolata dal mondo, chiusa nella neve. Cosa cominciamo a scoprire? Che la signora brontolona, che aveva proclamato di non aver nulla, proprio nulla a che vedere con il caso, era stata in realtà giudice dei minorenni. Era stata lei ad affidare quei tre bambini alla coppia che li aveva poi seviziati. Lei sostiene di averli affidati in buona fede, ma la causa prima della tragedia è stata lei. Non solo, ma scopriamo anche che il signor Paravicini si truca, si mette un po' di cipria, si dà un po' di rosso sulle guance. Allora la sua età apparente può ingannare, può essere molto più giovane, o più vecchio di quel che sembra. La signorina inquieta si è sentita quasi mancare quando ha saputo quale era il movente dell'assassino. Lei è un po' mascolina nell'aspetto, potrebbe essere un uomo travestito da donna. Oppure potrebbe essere una donna in grado di travestirsi da uomo per commettere un assassinio. Di Christopher abbiamo già detto.

Potremmo pensare che i due unici liberi da ogni sospetto siano i giovani proprietari della pensione, la coppia di sposi. Ma non è così: come età potrebbero coincidere benissimo con l'assassino.

E intanto, succede un fatto nuovo. La signora grassa, l'ex-giudice dei minorenni, quella che ha affidato i bambini alla coppia mostruosa, è sola nella stanza. Sta sentendo la radio. Ed ecco, sentiamo aprire la porta.

Noi spettatori non vediamo chi entra, ma lei sì, e dopo aver avuto inizialmente un soprassalto, saluta chi è entrato. E mentre dice «Ah, siete voi!», la luce viene spenta, il volume della radio si alza, e sentiamo la signora che comincia a rantolare.

Entra di corsa Mollie, accende la luce, e scopre che la signora è stata strozzata.

La stanza è deserta.

Fine del primo atto.

Si apre il sipario per il secondo atto. Sono passati dieci minuti.

Tutti i pensionanti hanno avuto la possibilità di uccidere la signora. Chi è l'assassino? Ma c'è anche un'altra domanda, ugualmente importante: chi sarà il prossimo assassinato, la prossima vittima? Sappiamo infatti che in questa pensione devono essere uccisi *due* topi grigi, due personaggi, perché l'assassino aveva segnato solo due indirizzi nel taccuino, e i topolini sono tre. Quindi evidentemente le altre due vittime devono essere entrambe alla pensione. I sospetti su Christopher aumentano, aumentano sempre di più. Giles, il giovane marito, lo accusa apertamente. Ma comincia a nutrire dei sospetti anche su sua moglie, aveva detto di essere stata a casa tutto il giorno prima, ma lui le ha trovato in tasca il biglietto, del giorno prima, di un omnibus londinese. Forse il marito sospetta che lei sia in combutta con Christopher, che le sta evidentemente simpatico, e che per di più la corteggia.

E ancora si complicano i sospetti: c'è un colloquio tra Mollie e il sergente, lei vuole cercare di scagionare Christopher, le piace questo giovane, così infelice, un po' folle. Ma durante il loro colloquio il sergente le mostra un giornale di Londra trovato in una tasca di Giles: un giornale del giorno prima, in vendita per le strade di Londra solo dopo le tre pomeridiane, mentre le aveva detto di essere stato sempre in giro lì intorno per le ultime sistemazioni esterne alla locanda. E allora la giovane donna si chiede: forse non si può avere fiducia in nessuno, forse tutti sono degli estranei, potenzialmente pericolosi. E così pensiamo anche noi spettatori: Giles se ne era andato a zonzo il giorno prima, il giorno del delitto, è stato a Londra. Tutti e due, anzi, marito e moglie, sono stati a Londra, ognuno all'insaputa dell'altro.

A questo punto la commedia dovrebbe quasi finire, si dovrebbe arrivare alla spiegazione finale. Ma ecco ancora un fatto nuovo: gli sci del sergente sono spariti. Chi li ha fatti sparire? Christopher, poi, confessa a Mollie di averle dato un nome finto: è scappato dal servizio militare, è un disertore.

Proprio come l'assassino. Ricordate che Agatha Christie è famosa per non rispettare mai nessuna regola, se non le va.

Ma gli sci sono spariti, e sicuramente c'è anche qualcun altro che ha a che vedere con la tragedia dei bambini, un'altra persona che deve essere assassinata.

Allora il sergente ricorre all'espedito più classico del giallo: la ricostruzione della scena del delitto. E qui cominciamo a correre verso la scena definitiva, finale. Il sergente convoca tutti i personaggi, e in questo luogo così chiuso, isolato, si ricostruisce la scena del delitto.

Ed ecco, alla fine scopriamo che il poliziotto non era un poliziotto, e il Maggiore non era un Maggiore, e invece era lui il poliziotto. I due sposini se ne erano andati a Londra ognuno per conto suo a comprare un regalo di anniversario all'altro. La giovane strana è la sorella dell'assassino. Il giallo è finito. È un lieto fine, come sempre nei gialli. Un lieto fine un po' amarognolo.

Parlavo dell'artigianato altissimo di Agatha Christie. Possiamo parlarne perché la scrittrice, con pochissimi elementi – certo facendo una letteratura che punta soprattutto al successo commerciale – ma con pochissimi elementi costruisce qualcosa che ha al suo interno una sua goccia di verità.

Agatha Christie dipinge i suoi personaggi con i colori che più sono amati: la vecchia Inghilterra, tradizionale, che malgrado tutte le tragedie storiche mantiene la sua dignità, i suoi costumi, le sue locande, i signori perbene che si incontrano mentre nel pomeriggio le signore coltivano i fiori. È una immagine stereotipata e consolante, che piace molto agli inglesi, ma anche agli americani, e pure agli europei. Lei, Agatha Christie, la usa come una superficie, per attrarre. Sotto la superficie, però, nasconde tutt'altro. Dopo la guerra, dopo tutti quei morti, e le famiglie disperse, la realtà si è trasformata. Le persone ora, possono non avere un passato noto. Possono fingersi diverse da quello che sono. Possono cambiarsi il nome, non è più possibile ricostruire facilmente chi sia figlio di chi, o da dove venga.

E queste persone nuove, non più identificabili, diverse dal mondo che c'era stato prima, e che in apparenza sopravvive ancora, invadono i paesi, senza che nessuno sappia chi sono, portando cambiamento e scompiglio. È qui che sta la goccia di verità racchiusa nell'involucro di una letteratura e di un teatro che fanno di tutto per richiamare e per eccitare lo spettatore e non, come fanno la grande letteratura o il grande teatro, per fissarsi, per piantare le loro radici profondamente nella memoria dello spettatore.

Come sappiamo, come Agatha Christie stessa ha spesso detto, ogni giallo ha il suo punto debole. È un po' come il parabrezza delle macchine, o come i grandi vetri infrangibili: c'è un punto in cui se li si tocca vanno in pezzi.

In questo giallo, in particolare, il punto debole è il fatto che l'età dei personaggi è tirata per il collo, in modo da riuscire a far tornare l'età dei personaggi con la storia dei bambini, l'età loro e dei loro persecutori, dei

protagonisti della tragedia. Mollie è la loro ex-maestrina, ma ha più o meno la stessa età dei bambini seviziati. E ci sono anche altri punti fragili: perché il vero poliziotto ha lasciato che il falso poliziotto agisse liberamente, tranquillamente, fino a uccidere una donna? Ma non sono i punti deboli a essere interessanti, ma i punti di forza di questo manufatto. Pensate al personaggio che sembra Poirot, e convoglia verso di sé l'attenzione degli spettatori – pronti a distrarsi da elementi più importanti per immaginare che possa essere un detective nascosto. Ma pensiamo soprattutto a come lei, Agatha Christie, mantenga ferreamente le proprie regole del gioco che ha instaurato con i suoi spettatori, o lettori: che il falso poliziotto non sia un vero poliziotto ci è stato detto a chiare lettere fin dall'inizio, quando, al suo arrivo, la vecchia signora gli ha brontolato contro, sostenendo che non aveva né l'età né l'aspetto di un sergente di polizia.

Ho parlato di un teatro di alto artigianato, o di letteratura di evasione. Togliamo però ogni senso negativo a questa parola: questo è teatro di evasione alla lettera. Carica di trionfi, questa pièce, *I tre topi grigi* di Agatha Christie, rimasta in scena tanti e tanti anni, venne rappresentata, il 15 marzo del 1959, in un carcere londinese, davanti a trecento reclusi. Durante il secondo atto, quando la tensione era salita al massimo, due carcerati riuscirono a evadere: ecco il teatro di evasione. Aiuta a fuggire di prigione.

Con questi tre topolini concludo la mia settimana. La prossima ci sarà al posto mio Andrea Camilleri, che inizierà lunedì i suoi racconti.

Trascrizione di Mirella Schino

