

Gerardo Guerrieri

PAGINE DI TEATRO

Nota di Stefano Geraci. Gerardo Guerrieri ha lasciato un'imponente ed eterogenea documentazione sul teatro. Una parte considerevole è stata recentemente acquisita dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma. Si tratta delle schede e degli appunti relativi alla Duse (a cui si dedicano un gruppo di ricercatori coordinati da Valentina Valentini) e dei materiali relativi ai molteplici interessi scientifici ed artistici di Guerrieri, intorno ai quali sono stati individuati una serie di possibili campi di ricerca: Teatro anglo-americano, Teatro e società negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, Teatro russo, I mass-media e G. Guerrieri, Prospettive multidisciplinari sull'attore nella storia dello spettacolo.

Accanto a questi documenti dotati di una loro specificità, esiste una considerevole quantità di carte personali di varia natura — appunti, lettere, pagine diari-stiche e narrative — conservate da Anna Guerrieri. Con il suo aiuto abbiamo individuato, tra quelle dedicate al teatro, un gruppo di pagine comprese in un arco di tempo che va dal 1952 al 1985. Le pubblichiamo integralmente eccettuati i necessari interventi rivolti ad eliminare le ripetizioni e la correzione delle incertezze terminologiche. Considerato il carattere personale della scrittura abbiamo poi provveduto a regolarizzare i segni diacritici laddove le abitudini grafiche ed interpuntive di Guerrieri avrebbero potuto pregiudicare la lettura del testo. Nelle note abbiamo trascritto per esteso i nomi di persona citati col solo nome proprio, con le iniziali o con uno pseudonimo. I titoli e i sottotitoli non originali da noi attribuiti agli scritti, sono racchiusi tra parentesi quadra.

In realtà non è semplice definire questa mole di carte che per anni si sono accumulate sugli argini della carriera di Gerardo Guerrieri.

Il frutto della insoddisfazione di un critico famoso per il puntiglio, quasi insostenibile, delle sue ricerche? La medicina somministrata per attenuare le disillusioni provocate dalla sua riluttanza ad adattarsi? Il risarcimento degli abiti professionali, indossati e poi smessi: scrittore di racconti, regista, drammaturgo? «Un uomo parla con molta gente, compie atti qualsiasi, incontra amici e conoscenti. Ad un certo punto muore improvvisamente. Ecco: quelle sono diventate le ultime parole, e ora tutti pensano a lui e le ultime parole che ha fatto s'ingrandiscono, s'ingrandiscono, diventano enormi. Ma il ricordo si allontana e ci chiediamo: che ha detto? Tutto diventa romanzato nella sua vita, finché viene dimenticata. Ma prima quell'uomo ha avuto una ragione di esistenza negli altri diversa dalla ragione che ora gli altri si fanno di lui attraverso la sua morte. Cos'è stato? Un incidente? Un suicidio?».

Non vorremmo considerare queste pagine di Guerrieri come il testamento involontario, frammenti del romanzo di una vita che ha deciso di interrompere tra anni fa. Vorremmo piuttosto accennare ad un'altra vita, attirati da quel pudore che lo ha contraddistinto fin dai suoi esordi nel teatro.

C'è un lavoro che forse più di altri ha consolidato la sua fama di studioso di documenti teatrali, una vita di Eleonora Duse minuziosamente ricostruita.

L'interesse di Guerrieri per l'attrice risale agli anni cinquanta, quando allestì, insieme a Luchino Visconti, una serata commemorativa.

Diversamente dalla maggior parte dei suoi coetanei, la mancanza di un passato teatrale, non aveva cessato di alimentare un disagio, mascherato dalla timidezza, verso la nascente regia italiana. La presenza degli attori costituiti per Guerrieri quasi un problema insolubile. Accanto al passato militante degli anni '50, quello di Cechov e Stanislavskij scoperti per legittimare la 'storicità' del presente, c'era per Guerrieri il vuoto prodotto da un altro passato, drasticamente rimosso. La distanza fisica ed emotiva dalla cultura attorica del 'vecchio teatro' aveva per lui anche il sapore di una interdizione a lavorare con gli attori.

Alla dichiarata incapacità di dirigerli aveva attribuito, tra l'altro, l'abbandono della regia; di Visconti, cui pure rimproverava il piglio direttoriale, invidiava «l'aria di famiglia» che sapeva creare con i suoi interpreti; con gli attori della sua generazione collaborò quando divennero anche registi, e non furono rapporti facili.

A lungo Guerrieri è stato uno degli ispiratori dei repertori degli attori e delle compagnie del dopoguerra, e soprattutto del «grande attore» Visconti, secondo la definizione che Guerrieri stesso formulò per le sorprendenti regie dei primi anni cinquanta.

Poi, con i festival e il *Teatro club* aveva mostrato in Italia il repertorio della rivoluzione teatrale degli anni sessanta-settanta.

Guerrieri, lo dimostrano bene queste pagine, immaginava teatri: la vita potenzialmente racchiusa in quelli esistenti e quella negata, o dimezzata, dalle opzioni storiche e ideologiche del tempo dei suoi esordi. Non sapeva però costruirne; o perlomeno affrettò il momento della rinuncia all'invenzione materiale degli spettacoli, per non dover rinunciare alla libertà di influire sui teatri accanto a cui lavorava. Una posizione dunque mai interamente al riparo da scarti, umori, curiosità della sua biografia intellettuale. Forse per questo, fin da quei primi anni cinquanta, non aveva interrotto il colloquio personale con la Duse. Continuava ad attrarlo lo svolgersi del dilemma biografia-carriera e, soprattutto, la straordinaria capacità dell'attrice di creare cortocircuiti tra quelle due facce dell'esistenza.

Studiare la Duse per Guerrieri voleva dire rifarne la vita, riviverne i dissidi, giorno per giorno, momento per momento. Il lavoro sulla Duse, come lavoro su stesso, era dunque, alla lettera, interminabile. Accettarne la conclusione avrebbe significato porre una parola definitiva sul significato della sua presenza nel teatro. C'è allora forse un modo, suggerito da questa passione fuori del comune, per affrontare le pagine che pubblichiamo non solo come il sintomo di una carriera minacciata. Possiamo provare a considerarle come le tracce, i documenti di

una carriera ombra su cui — non possiamo escluderlo — tornava periodicamente a riflettere.

Parte di questo materiale, a volte solo abbozzato, a volte perfettamente compiuto, fornirà lo spunto per lavori poi realizzati. Ma anche in pagine lontane da una utilizzazione immediata, non è difficile, talvolta, scorgere il rapporto con decisioni e riflessioni successive. Chiunque abbia conosciuto Guerrieri sa quanto sia stata grande la distanza tra il lavoro accumulato per affrontare un progetto — da un articolo, a una traduzione, a una semplice lettera — e quello poi effettivamente impiegato. Una dismisura che contrariamente ad ogni facile previsione di una filologia emotiva, non ha segnato nessuno scarto drammatico nella sua vita. Agli appuntamenti fondamentali della sua carriera Guerrieri non era mai mancato. I saggi, le traduzioni, gli articoli, i rapporti professionali e di amicizia (da Visconti a Krejca, dal Living a Vitez) sono lì a mostrarlo, anche se ancora in gran parte da valutare.

Si aveva l'impressione, incontrandolo, di trovarsi di fronte all'avamposto di uno sterminato esercito di memorie e suggestioni a cui, nell'evidente impossibilità di richiamarle tutte a partecipare del suo lavoro, alludeva ironicamente e disarmato. La sua carriera ombra appunto. E nulla dava meglio l'idea della ricchezza di quel legame, lasciato appena intravedere, che quell'apparente non esserci, quel distrarsi dalle incombenze immediate.

Mina vagante per la coscienza di molti, Guerrieri alimentava la carriera ombra con la distanza che lo separava dalle contingenze dei teatri attraversati. Di fronte alla constatazione — nei casi felici — che gli uomini di teatro fossero troppo spesso migliori del loro teatro e dell'ambiente che avevano saputo creare, la carriera ombra s'incaricava di analizzare e descrivere quella inadeguatezza storica della sua generazione.

Non a caso, pur nella larga casualità del materiale che ci rimane, la metà degli anni cinquanta segna la fase più intensa del quotidiano esercizio delle pagine.

La crisi della militanza comunista e l'esaurirsi del sodalizio con Visconti (ma i rapporti di amicizia non vennero mai meno) sono le cause evidenti e dichiarate. Meno evidenti i legami tra le due cause. Per Guerrieri, Visconti era stato «lo straniero» del teatro italiano, non compromesso con il passato come gli erano apparsi Bragaglia, d'Amico e De Sica. Comunista più organico a se stesso che al partito, transfuga, come lui, dagli originari territori della letteratura, Visconti rappresentava l'esempio inaspettato di un teatro antagonista del sistema produttivo, senza però esserne separato. Il Visconti stratega dei rapporti di forza con l'impresariato e il Visconti delle prove, «di quel vano chiuso ... dove comincia a costruire il suo pezzo di realtà», sembravano poter dar vita alla rivoluzione bianca del teatro, immaginata negli anni precedenti. Un luogo dove la dignità intellettuale era salvaguardata anche dalle umiliazioni ideologiche del comunismo degli anni '50. Per quanto paradossale, il teatro del conte prometteva un'etica di lavoro migliore della militanza politica. Il progressivo abbandono di Visconti del teatro di prosa, segna, per Guerrieri, la svolta dolorosa delle speranze generazionali, del teatro come ambiente di lavoro riformato.

Guerrieri si considerò, negli anni successivi, un outsider, un battitore libero della cultura teatrale. E ancora una volta la carriera ombra s'incaricava di misurare lo spazio lasciato libero da quella indipendenza che, mi sembra, non fu mai sentita come privilegio o rinuncia, ma come salvacondotto. E in essa prendevano parte non solo le pagine diaristiche, ma i punti di fuga delle lunghe ricerche, le lettere, ed anche la presenza onnivora di quella memoria meccanica — l'inseparabile registratore — che sempre più spesso lo accompagnava nelle sue spedizioni nei teatri circostanti.

CROCE, PRIME REAZIONI SULLA SUA MORTE (novembre 1952)*

D'Amico è abbattuto. Apre la porta, mi guarda.

Io sto al tavolino con i volumi dell'Enciclopedia e la cartella su Moissi, e non sto riuscendo a capire se l'Amleto di Moissi era brutale o effeminato (ci sono recensioni in questi due diversi sensi).

Lui dice: «È morto Don Benedetto». Si aggira attorno al tavolo, non capisco bene che stia combinando. «Io non ero delle sue idee, ma questa cosa mi ha fatto male. Voi non potete capire, siete troppo giovani, ma per noi, per noi... eh, l'*Estetica* è stata una gran cosa» (infatti l'*Estetica* è stata annunciata da Antoni alla radio come l'avvenimento più importante del '900 in Italia, cosa che dà da pensare in vari modi).

Mi guarda, lo sento sinceramente abbattuto.

Poi va a tavola. «Penso a Ruggeri che ha compiuto ieri 81 anni ed evidentemente ci starà pensando mentre recita *L'artigiano* di Bernstein. Ha recitato come poche volte ha recitato» mi dice d'Amico mentre bevo il Carpano e loro mangiano il riso.

«Ci voglio andare» dico. «Eh! Ma reciterà ancora una volta così? È un pelandrone!»

Di Croce la moglie dice: «Pace all'anima sua, pace all'anima sua! (Come per dire, quel miscredente, mah! Io temo per la sua anima!). A quest'ora avrà visto alcune cose! Che c'è Dio per esempio, che c'è Dio» dice servendo a Silvio il prosciutto.

«Dio» dico «non può avergli fatto molto male, non può averlo trattato male».

«Eh» mi risponde con l'aria da istitutrice a bambino «ch! Staran-

* Questo scritto è stato pubblicato in «Basilicata», n. 3/4, 1987, p. 39.

no avendo ancora dei pourparler. Mah! Si vedrà. Dio è tanto misericordioso».

Nella libreria Silvio mi racconta di quando vide Croce a Napoli. «Una casa puntellata, brutta, cadente, almeno allora. Sapeva tutto, di una crudizione prodigiosa. Io ero andato ad una conferenza su un santo di Napoli, tu mi dirai un santo gesuita napoletano, be', ma insomma lui mi disse: 'peccato che non c'è una biografia, no... sta per uscire. Gli storici moderni hanno il difetto, ma adesso cominciano a capirlo, di fare solo la storia dei trattati, mentre invece bisogna fare la storia della cultura, del costume e bisogna occuparsi delle vite dei santi che sono importantissime'. Concludendo (d'Amico s'è astratto un momento, poi quando riprende il filo dice sempre, per abitudine, come al convegno dei Cinque, è un riflesso involontario: concludendo) m'ha raccontato un aneddoto bellissimo, ne aveva milioni. Stava facendo una polemica sull'Unità, e questi gli avevano risposto: 'il senatore Croce dice parole, noi faremo i fatti! Questo mi fa venire in mente di quel piemontese che ad un ballo ballava in modo pessimo, e un napoletano commentò: come balla male quello. Il piemontese si avvicinò e disse: guardi, so ballare male, ma so battermi bene. Al che l'altro rispose: e allora si batta, si batta, ma non balli! Così a loro direi: va bene, fate allora, fate, ma non parlate'».

Luchino stamattina al telefono mi dice: «Ora che è morto il vecchio possiamo fare tutto quello che vogliamo». «Dove?» dico «non capisco». «Da Laterza, adesso che non c'è più lui non c'è il pericolo che dicano: ma questo non si può, chi sa se poi il vecchio... ora questo pericolo è passato».

[È UNA BELLA STORIA] (s.d.)

È una bella storia, triste per me, ma bella: la storia della generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme. Sentivamo l'ansia di insegnare agli altri, di riformare: senza sapere come. Era solo un sintomo di malessere e di decadenza questa banda di giovani che invece di studiare sapeva già tutto da ragazzini, ignorantissima, piena solo di citazioni, era un sintomo della lontananza dei vecchi dalla vita, del loro irrigidimento.

Ma questa nostra vocazione ad insegnare, senza sapere niente e con l'incubo di non saperlo, con l'impressione continua che ci cedesse la terra sotto i piedi è stata una vera acrobazia da far venire i capelli bianchi.

Il piacere di inventare tutto, il disdegno di sapere che ci fossero altre cose prima di noi, l'odio per la cultura (anche quello non tutto per colpa nostra).

Il nostro stato d'animo: melanconico, nostalgico. Avevamo nostalgie a diciotto anni. Avevamo nostalgie di cosa? Nostalgie ermetiche, arcadiche e insieme uomini d'azione, pragmatisti senza la minima nozione di tecnica, con la garibaldina generosità che consiste nel fare le cose senza sapere come si fanno.

Che delusione, dopo mesi di prove, nel vedere che *La donna di Nessuno* fu di una piattezza rara, e che l'approfondimento, l'approfondimento continuo che ricorda bene Valerio¹ non fu che un ridicolo smorzarsi di candela. Approfondivamo talmente che non restava niente. Quando scoprimmo L.² fu una esplosione. Era l'estroversione dopo l'introversione, era uno che naturalmente, lontano da noi, aveva fatto il contrario di noi, e le cose gli riuscivano con tale splendore e gonfiore (naturalmente ci parve gonfiore), fu come se un muto improvvisamente cominciasse ad urlare: così nei *Parenti terribili* l'apparizione di L.

Gli amori di quell'epoca: Di Ruggero, il suicidio di L.³ poi sposata, il cinismo, Kamenskij⁴, ingrassato poi in America, la fronda.

E io, in questo, a trovar scuse, ogni volta una, e a disertare sempre la lotta, ad accettare quello che mi offrivano gli altri, a seguire i desideri degli altri. Questo mi sembrava un continuare a battere quella strada, era un dovere insistere, non cedere. Occorreva realizzare, parlavo sempre di teatro-laboratorio. Avevo bisogno di esperimento: cioè, ora lo vedo, sentivo bisogno di imparare.

¹ Valerio Pittaluga.

² Luchino Visconti.

³ Probabilmente Guerrini si riferisce al tentato suicidio di una attrice ai tempi del GUF romano.

⁴ Ugo Stille.

CONVENZIONE CIOÈ SINTESI (s.d.)

Luchino. Un'altra qualità di L. è questa. Di solito tutti, registi e scrittori, hanno il complesso del teatro. A un certo punto si rendono conto che scrivono o lavorano in un teatro, e inconsciamente si dicono: oh, io qui non devo fare della verità, devo fare del teatro, perché il teatro ha le sue convenzioni. Quindi entrano immediatamente nel convenzionale, sia per i personaggi, che per le situazioni, come se il teatro imponesse di seguire leggi che in realtà sono solo di comodo.

L. invece non si preoccupa affatto di questo. Per lui quel vano chiuso che è un teatro è solo un posto segregato dove lavorare con maggiore tranquillità, e lì comincia a costruire il suo pezzo di realtà, immagine di quello di fuori, e che poi prende a poco a poco, come il poema, un verso e una forma. E quel verso e quella forma adatta poi a quel pezzo di realtà ricreato, cioè allo spettacolo. Quindi la realtà per L. nasce dalla verità. Non che L. non si serva di convenzioni particolari, ma se ne serve quando questo è un mezzo attraverso il quale la sua realtà è comunicata con maggiore evidenza o sintesi o efficacia. Perché la convenzione a teatro non è che eliminazione del sovrappiù e dell'accessorio. È, in definitiva, sintesi.

IL FUNERALE DI D'AMICO (maggio 1955)

Paolo Grassi arriva da Milano.

«Dov'è il corpo? Alla clinica? Alla clinica? Ah, no, all'Accademia».

Gli studenti adibiti al servizio di guardia, a turno.

Telefona ai vigili del fuoco: «Qui Paolo Grassi, domani ci sarà un grande assembramento, preparate un servizio d'ordine». Suso⁵ telefona a casa: «La cameriera? Senta prepari una cena per otto, leggera, ma sostanziosa».

A tavola (tutti quelli che poteva organizzare) domanda: «Chi vogliamo del governo?».

Passando in rivista: questo no, questo no: Saragat!

⁵ Suso Cecchi d'Amico.

Telefona a Saragat: «Signorina dica che l'amico Grassi...».

Saragat il giorno dopo dice che non può, ma manda Ermini.

Agli attori: «Stoppa tu porterai il cordone dalla destra, De Sica...».

Mette gli attori a destra perché a destra ci saranno gli operatori cinematografici, a sinistra i ministri.

Molti attori, saputo questo, andavano da Grassi a dire: non ci sarebbe un cordone anche per me?

In quei giorni le sostituzioni. Al «Tempo» e altrove (alla radio, all'Accademia), la lotta per i posti.

Dice che Bellonci ha telefonato a Pacuvio per fare avanti il proprio nome per l'Accademia. Coloro che fanno il necrologio di d'Amico sono quelli stessi che perderanno il posto.

Romanò telefona: «Mi dia d'Amico, voglio dire Radice».

Io dico: questo è un lapsus, come dire: mi dia Luigi XIV, voglio dire Luigi XV.

La lotta per la successione è decisa.

Visconti mi descrive l'impressione di cadaveri che facevano, dietro il feretro, i quattro ministri: Ermini, Scalfaro...

L'ARTE DELLE LACRIME (dicembre 1955)

Oggi otto ore di teatro.

Alle quattro alle prove di *Vania*.

Il teatro visto da lontano. Il provare e il riprovare e il materiale degli attori, la sonnolenza degli attori.

L., che ha interrotto la prova perché la pistola non sparava più.

Tutti in giro per i negozi di pistole.

L. dice: «Allora bisognerà usare colpi veri. Meglio, così diranno: Visconti che usa sempre tutto vero, stavolta ha usato veri colpi di pistola».

Pisu era spaventato dell'eventualità.

Il teatro, pensavo in questi giorni, è, nella pratica, il cedere agli ideali della comunità, il cercare tangibilmente l'approvazione della comunità. Ecco perché il teatro, come cercare di piacere, è un vizio delle anime timide ai primi passi.

Io cercavo di risolvere attraverso il teatro il mio problema di di-

sadattamento. Mi venne incontro la possibilità di risolverlo di botto dirigendo attori, cioè costringendo attori a piacere alla comunità. Tutto quello che ho fatto per piacere, la poetica del teatrante qui è quella: questo piace al pubblico ecc. Per questo il teatrante, se non si allontana dal teatro, acquista un gusto falso e di routine, perché cerca solo quello che piace al pubblico, cerca di non rischiare, cerca la via facile ecc.

Oggi mi sento lontano da questo ideale del piacere, nel senso che per me il piacere risiede di più nel far bene una cosa che non nel fatto che sia fatta in modo già provato.

Ieri sera al Quattro Fontane.

Mastroianni mi ha parlato di Oblomov. Sulla passerella, in piedi, la Morelli ha rievocato tutte le cose che ha fatto e in cui ha avuto le ultime parole. Quando parla, parla sempre in modo un po' acceso e retorico, ma sincero. Ripete la fine di *Zio Vania*: «Saremo in pace... saremo in pace... quattro parole... come nel *Commesso*: abbiamo pagato i debiti... ti ricordi? abbiamo pagato i debiti. Quante volte alla fine, io, sola, il pubblico, sola davanti a lui, tutto sulle mie spalle... Ah (sospira) in *Rosalinda*, ti ricordi? Alla fine tutto si ferma, e parlo io... e tutti lì a sentirmi: ma questa che dice? Io devo parlare, tutto sulle mie spalle...».

«Non sente quello che fanno?».

«Io? Non sento niente! Eh, ho i casi miei da sentire. Figurati se sento qualcosa».

«Ma sentirà le tirate di naso, i soffiamenti di quelli che stanno per piangere...».

«Non ce la fanno, stanno tutti a sentire, e io non sento niente. Se sento qualcosa, guai! Vuol dire che mi sento in teatro, è finita. Guai quando sento qualcosa, non vado più avanti. Eh, io sono fatta così non sono come la Ferrati, è tutta un'altra cosa. E che vuoi fare? (si volta a Menegatti l'assistente) tu sei intelligente, io no. Che vuoi fare, io ci arrivo con l'istinto, ognuno è fatto a modo suo. Mi piacerebbe essere diversa».

«Le piacerebbe?».

«Sì, ma sono fatta così. Ognuno è fatto così. La Ferrati è tutta diversa, ci arriva da un'altra parte. Io ci arrivo di qui, sono istinto (si vergogna di questo). Tu mi capisci, eh? Se non mi capisci tu, tu sei come me: sei pieno di complessi. Ma quando hai coraggio,

quando senti che puoi andare, allora, via! Non ti ferma nessuno, eh? (dice ridendo con l'aria di fare una confessione)».

«Anche quella è una intelligenza» dico «quella di regolare l'istinto. Lei prepara, e poi mette a posto il suo istinto».

«Debbo essere convinta, la convinzione è tutto. Quando sono convinta io vado...».

Si parla della Ferrati e Signora Warren.

«Ah ma quello era un carattere, della Ferrati: vuoi mettere? Il carattere, è più facile, è come... come parlare in dialetto. Tu parli il tuo dialetto, è più facile... così il carattere. Per me è come parlare il dialetto».

«Ci sono personaggi in cui non era convinta? Nell'*Oreste*?»

«Ah... (ci pensa un po')... ch li, i versi, il tono, tutta tecnica; non potevo abbandonarmi a me stessa... no, non potevo prendere niente di mio. Eh, io sono fatta così...».

Menegatti, l'assistente fiorentino di turno, è seduto sulla passerella, con le ginocchia tra le mani.

«Morelli, Morelli, Morelli (mormora), pensare di essere stato come me in una città provinciale, di second'ordine, Firenze è una città di second'ordine, e vedere i cartelloni delle compagnie. Prima Benassi e poi, via via... e finalmente vedere Morelli, Morelli, Morelli... che a poco a poco il loro nome se lo sono fatto, e grosso. La Brignone, pensi, l'ho vista in una rivista... lei nel *Mercante di Venezia* faceva Porzia...».

«Ah, malissimo!».

«Ah, splendida» dice Menegatti chiuso nel suo sogno e ricordo «E la Brignone, pensi, non mi ricordo neanche più che faceva, e lei sì».

«La Brignone era seconda donna, con me...».

Mi domando: non capisce la Morelli che costui in questo momento la sta adulando? O gli attori sono talmente abituati all'ipocrisia delle lodi da accettarla continuamente? Cioè, sempre la Morelli, crederà che gli altri parlino male della Brignone naturalmente, e viceversa?

Una volta ero bravissimo in questo: faceva parte del mio mestiere di piacere: afferrare al volo quel che gli altri volevano si dicesse. Per questo ero portentosamente simpatico. Quel che facevo io mi accorsi che lo facevano altri venuti dopo di me (vedi Enriquez).

Perché gran parte degli aiuti registi vengono dalla Toscana?

Zeffirelli, Chiari prima di lui, Enriquez, questo Menegatti? È vero che c'era Bollini (Milano), lo stendhaliano Zagni (Bologna), Rosi (Napoli), una specie di coscrizione militare. L'amico di De Concini, Graziosi e De Francischi.

Ieri, all'uscita, Luchino e la Morelli a testa china sottobraccio avanti, Stoppa, Menegatti e noi dietro a testa bassa in silenzio.

I due avanti discutevano fitto, noi dietro in silenzio. Tipica uscita da teatro, con l'angoscia.

La Rina, oggi sottotono, non ha voce, è fuori parte completamente.

Ci divertiamo a pensare la distribuzione ideale in tutto il mondo.

Ma vien fuori, da questa prova sfuocata e sotto tono, che il pivot, cioè Icléna Andréicvna, è tutto un tipo di donna con un fascino che la Rina non ha: sembra una vittima anziché un'incantatrice, è schiacciata dagli altri invece di investirli col suo ambiguo fascino che non si capisce.

Per questo: che fare? Escono gli attori pensando a qualcosa. Mi ricordo che da anni P.⁶ mi diceva a Ostia: «Vorrei far recitare la Rina». Stasera gli dico: «Non è solo la voce (lo vedi che anche L. lo dice ogni quarto d'ora?), non è solo la voce, ma la fiacca morale». «Dici?» (Paolo mi guarda con gli occhi vivi). «Forse è il tipo di attore che si riscalda dopo dodici ore di prove. Forse provate poco (con un tè e la pistola di mezzo abbiamo visto solo due ore). Eh (dice)... questa non è il tipo di attore...».

Come passa tranquillamente il tempo delle prove.

Mastroianni chinato sulla passerella mi dice: «L'altra sera leggevo un romanzo russo... come si chiama... Adamov, Aramov... Oblomov? Ah, ma sai che è una cosa strepitosa?».

(Mi dice che vorrebbe fare una riduzione teatrale).

«Di chi è che state parlando?» (Dice Menegatti).

«Ma non lo so, uno di questi nomi russi del cazzo, che neanche io so com'è...».

Mi dice di Astrov, che gli piace questo personaggio, ma è ancora troppo cordiale, all'italiana.

Vedendolo sulla scena Astrov mi fa pensare a Pavese: stessa

⁶ Paolo Stoppa.

secchezza, orso, intrattabile, timido. Nessun attore mi ricorda questo genere, tranne quelli americani di Elia Kazan.

Paolo rifà il *Commesso*. Non ci sarà niente di nuovo in questo *Vania*, né di eccitante. D'altra parte capisco L. alle prese con un materiale che ormai deve essere arcinoto per lui, e da cui non può aspettare sorprese. Deve essere noioso. Erano peggio, è vero, e completamente addormentati, quelli del *Crogiolo*.

Discutiamo sulla necessità di avere attori popolari e nuovi attraverso una scuola.

Una prova così dà il succo del teatro qui. Registi (e una tradizione aulica), buoni operai, e attori borghesi, pochi, e in definitiva, fiacchi. Lavorare con loro non è eccitante. Il vedere mi dava quel senso di noia e di impotenza, di incluttabilità che ti dà il lavorare con attori simili. D'altra parte creare qualcosa vuol dire essere attore e partire dalla parte dell'attore (senza di che inutile occuparsene). Il ripetere per me non esiste, evidentemente la ricerca del nuovo era sempre più eccitante del ripetere e dell'arrivare alla precisione. Di qui il senso di spossatezza, di nervi, di esaurimento nervoso che mi davano le prove. Dovevo subire gli attori, la loro lentezza, la loro pigra maschera di viltà da rispettare. Ero continuamente smontato e mai concentrato. Sempre preso da qualche problema, occupato a rimuginare o una cattiva risposta, o qualche cosa detta a sproposito, o una diplomazia andata a male; e sempre ad architettare qualche mossa diplomatica per attirare gli attori a me.

IL SORRISO. A CALVINO IN OCCASIONE DELLA CHIUSURA DELLA COLLEZIONE EINAUDI (7 dicembre 1956)*

Caro Calvino, tu dici che io sono sempre contento. Ma tu, che hai fatto le *Fiabe*, dovresti sapere che il sorriso è un tipo di scongiuro. Forse perché ancora credo ingenuamente nella possibilità di scongiurare col sorriso le calamità, e sono cresciuto in questo sorriso per propiziare e rendere benigni gli dei, per mettere di buon umore gli altri e per ispirare fiducia.

Ho sempre creduto ingenuamente che la distensione si potesse

* Questa lettera è stata pubblicata in «Basilicata», n. 3/4, 1987, p. 41.

portare col sorriso. Dal paese dove vengo, ho portato questa stupida credenza che, sorridendo, si possa cambiare il corso degli eventi, stabilire nuovi rapporti, vincere la guerra fredda, superare la lotta di classe, fare la collezione Einaudi... è indizio di superficialità, e certo di debolezza. Anche di fronte a mia moglie devo sempre sorridere, altrimenti lei dice che sono infelice: ecco anche qui la necessità del sorriso, come il famoso commesso viaggiatore, occorre essere sorridenti, altrimenti gli altri sospettano di te.

Tu invece sospetti di me perché sorrido.

E infatti: quando vedo le vostre facce tormentate di intellettuali della Fiat, le facce vostre serie, pensose, in cui il pensiero si rivela... voi avete imparato a non avere più soggezione del pensiero, a essere orgogliosi del pensiero, mentre io ho sempre avuto vergogna del pensiero, l'ho sempre mascherato, ho dovuto far finta di non pensare: ho escogitato questo tipo di sorriso per dire: vedete, questo qui è uno che non pensa, ma sorride, è felice come una pasqua; perché ho sempre avuto vergogna di mostrare agli altri le mie preoccupazioni: e cioè che 'pensavo'.

Voi avete superato questo: voi andate in giro orgogliosamente, col vostro pensiero che vi rode la faccia, sotto gli occhi, il naso, le mascelle; il pensiero che rende la faccia di Einaudi simile a quella di Vittorio Emanuele III, sua Maestà, cosa che mi fa sentire ancora sotto la monarchia, le vostre facce pensierose di piemontesi, di intellettuali della Fiat, di seguaci di Gramsci. Allora vi invidio, e sento che il sorriso sulla mia faccia è quello di un attore. E quando ti vedo, me lo sento in faccia freddo come una pasta secca.

È vero, sorridere è male, bisogna abolire il sorriso, perché chi pensa non sorride mai.

Va bene: non sorriderò più.

A LUCHINO VISCONTI (lettera dell'11 aprile 1957)

Carissimo Luca,

Mastroianni viene domani a Milano per la prima dell'*Anna Bolena* (per cui ti faccio gli auguri più affettuosi: appena avremo un giorno di vacanza verremo a vederla anche noi), e dà a lui il copione tradotta (perché tu abbia un'idea di che cosa si tratta) delle *Anime*

Morte. Tu sai che io credo nelle *Anime Morte* come spettacolo, ma mi pare questa riduzione sia povera e un po' elementare (forse troppo rispettosa, forse mancante di qualche cosa, non so: ma che sia quella di Stanislavskij è provato dal fatto che Stoppa da Mosca mi ha portato esattamente la stessa copia ciclostilata: uguale). In ogni modo ora potrai dare un'occhiata e dirmi le tue impressioni: io credo però che bisognerà fare una riduzione più ricca, più agile (anzi, non più agile, questa è fin troppo agile: più complessa, e più piena di possibilità per te. Tutto sta nel mettersi d'accordo sui modi e sulla costruzione scenica. Ma non voglio anticipare: dimmi tu).

Mi rendo conto però benissimo che le *Anime Morte* non risolvono il problema repertorio di una combinazione Stoppa, Morelli, Mastroianni: quindi si tratta di qualcosa da fare in futuro, ma alla quale, se sei d'accordo, si può cominciare a lavorare da quest'estate. Per il repertorio più prossimo, Paolo e Marcello mi hanno interrogato per avere idee: ognuno per conto suo. Da quello che vedo Marcello vorrebbe uno spettacolo tutto per sé; Paolo non sa cosa fare e insiste a parlare di *View from the Bridge*, cosa che è assolutamente impossibile per varie ragioni: una che lui non può essere il virile scaricatore di porto, due che farebbe ridere il bacio dato da lui (come del resto gli avrai detto molte volte). Del *Gatto*⁷ inutile parlare; tutti dicono che l'ultimo *Orfeo discendente* non funziona molto (e poi anche lì: non ci sarebbe la distribuzione). C'è anche il problema della Rina⁸ che sta mutando le parti, e che ormai decisamente non può far più parti decisamente giovani.

Per questo ti faccio questo discorso, e mi piacerebbe avere una parola da te, perché non so bene in che direzione pensare e cercare: e non voglio dir loro nulla, né fare proposte, senza sentire quel che hai in mente tu.

Tu l'anno scorso dicesti: facciamo *La contessina Giulia*. E l'hai fatto: certamente la cosa più ardua, ingrata e senza uscita, con due attori completamente fuori parte: un tour de force dannato, che tu hai fatto splendidamente, dispoticamente, uno degli spettacoli più lontani che tu abbia mai fatto. Tu queste cose le sai benissimo, e io te le dico non per rivangare fatti passati: ma per fare questa osservazione: che il fatto stesso, culturalmente prezioso e storicamente e cri-

⁷ *La gatta sul tetto che scotta*.

⁸ Rina Morelli.

ticamente illuminante di aver fatto *La contessina Giulia* come un'antenata del *Tram che si chiama desiderio*, ha avuto questo svantaggio, che ha fatto sembrare la tua regia una ripetizione del *Tram*, stilisticamente. E *La contessina Giulia* ha messo in luce qualche altra cosa: che ad esempio certe cose che facevano shock negli anni passati oggi non lo fanno più, proprio perché tu stesso hai abituato il tuo pubblico ad aspettarle (altre ragioni: il diverso stato d'animo e temperatura ideale da tre o quattro anni fa a adesso, il fatto che tu stesso hai insegnato al teatro italiano una messa in scena di un genere che oggi i migliori cominciano a imitare e che quindi rischia di diventare, non dico accademia perché questo non lo diventerai mai, ma in certi punti prevedibile). E questo perché? Perché, e qui vorrei chiarire il mio discorso, perché — e non mi pare di dire niente di grave ma soltanto il constatare un passaggio (come dal periodo blu al periodo giallo e viceversa), — mi sembra che il tuo periodo naturalistico abbia detto tutto quello che aveva da dire a meno che tu non voglia volontariamente ripeterti. Io, come tuo critico e ammiratore dall'inizio, mi sono posto questa domanda: e perché non può ripetersi? Non è il ripetersi il segno della sua personalità? Toscanini non si ripeteva? Deve il regista come il direttore d'orchestra essere sempre lo stesso (con la sua personalità, il suo modo inconfondibile) o sempre diverso (a seconda dell'opera il suo stile)? La domanda è ingenua e risolvibile caso per caso: per te in questo caso (ho citato Toscanini perché mi sono accorto in questi mesi che lui ti deve aver insegnato più di tutti gli altri), il problema vero è questo: continuerai, d'ora in avanti, a fare «le cose che nessun altro osa fare, o ha osato fare», come *La signorina Giulia* o che so io, con l'intenzione di «portare al successo le cose a cui mai nessuno è riuscito a far avere successo?» Oppure non comincerai a raccogliere il lavoro di questi dieci anni (che è pure un lavoro che ha dato frutti immensi e ha provocato come una rivoluzione) e a mettere in scena, nel modo con cui tu solo puoi oggi, dei capolavori, delle opere grandi, o anche, se non grandi, eccellenti? Perché fai *La traviata* alla Scala e non fai altrettanto nella prosa? Scusa se ti pongo la questione come se tu fossi Ercole al bivio, ma è proprio questa la verità secondo me. Voglio dire che oggi (cerco di spiegarmi) mi piacerebbe vederti mettere in scena *Il matrimonio di Figaro*, nella tua nuova maniera, acquistata dopo Cechov e dopo tutta la tua esperienza:

una nuova maniera, non più bella o più brutta: ma diversa, più matura, più raggiunta: verso la perfezione. Io, vedendoti come Ercole al bivio, ti considero e vedo che devi deciderti tra due cose: lo shock polemico che è una cosa (lo shock lo usano i rivoluzionari prima di essere al potere, ora sei al potere: che ti serve più?) e la perfezione, che è un'altra. Non credo che lo shock ti serva più, e neanche il desiderio di sorprendere: la bravura è l'unica cosa che veramente sorprenda, e di bravura oggi ne hai tanta. Ma secondo me, la tua bravura di oggi e lo shock rivoluzionario (non dico qui nulla di grave) non hanno nulla a che vedere, si elidono l'un l'altro. Così una certa polemica d'urto, non dico che non abbia più ragione d'essere nella situazione generale, ma è che tu sei spreco se ti ci metti: ogni volta che farai una *Contessina Giulia* sarà un peccato. Tu oggi hai bisogno di fare i Verdi non gli Strindberg (con tutta l'ammirazione e il senso di fratellanza che sento per Strindberg).

Insomma basta: io volevo parlarti del tuo repertorio e non sapevo da dove cominciare, senza farti questo preambolo, che ho meditato molto e di cui ti posso dire di essere personalmente sicuro. Oggi non potrei farti delle proposte o mettermi a pensare a qualcosa di serio per il futuro senza sapere quel che ne pensi su questo argomento fondamentale, e che da parecchio tempo mi sta sul cuore. Te l'ho detto: spero che ti sia minimamente utile. Fammi sapere, se lo ritieni opportuno, in che direzione sei rivolto ora e se vuoi che ti invii delle proposte, o le faccia a Stoppa. Quanto a Marcello⁹ abbiamo discusso l'eventualità di fare una riduzione, naturalmente molto libera, di *Oblomov*. L'idea mi convince (naturalmente, anche questo, per il '58-'59).

Ti abbraccio con gli auguri più fraterni, e aspetto una tua.
Caramente tuo

Gerardo.

⁹ Marcello Mastroianni

LA COMMEDIA DEL REPERTORIO (25 aprile 1957)

Oggi ho capito che Stoppa vuol fare assolutamente il *Ponte* (e *L'impresario delle Smirne*, quest'ultimo gli viene gratis perché pagato dalla Biennale di Venezia).

Suso dice: «La scena del bacio non è essenziale?». Secondo me è essenziale tagliarla! (L'altra sera ho passato la cena a dimostrare a Paolo che la scena del bacio era essenziale). Cambierò idea, come succede sono stato outplayed. Mi accorgo che Luchino, Suso, Stoppa hanno parlato già molto di questo senza di me e che io sono fuori combattimento.

Ho cercato il repertorio per Paolo e Marcello. Ma il primo ce l'ha già e il secondo non ha autorità per imporre il suo. Non ha autorità? La questione è che Paolo finanzia la compagnia e chi finanzia ha il bastone dalla parte del manico.

In realtà chi ha bisogno di qualche cosa è Rina. Lei insiste col volere *La bisbetica domata*. (Le hanno detto: costa troppo. In realtà le ho detto: lei ha passato l'età, dicono, è troppo vecchia. La Rina! Ma che troppo vecchia! Così dicono per la Lilla¹⁰). *La satira del teatro è la scelta del repertorio di una compagnia*.

«Che fai?».

«Un Cechov, dice, oltre la commedia di Peppino»¹¹.

«Ah il *Gabbiano*!» dico (vedo che ho indovinato, volevo dirglielo già qualche mese fa, dopo *Anna Frank*) a De Lullo.

«Lo faremmo, ma ci sono screzi in compagnia, pasticci».

«Che cosa?».

«A chi faresti fare Nina?».

«Be', dico, è evidente».

«È evidente sì, va bene, ma a chi?».

«A quella che ha fatto *Anna Frank*!».

«Ah! E invece!».

(Mi fa capire che la Falk vuol fare Nina).

«E allora non lo fare, gli dico».

«È vero? Allora non lo faccio».

Chiama Valli col dito (Valli si presenta sorridente).

¹⁰ Lilla Brignone.

¹¹ Giuseppe Patroni Griffi.

«Lo vedi? Anche loro dicono che avevano pensato al *Gabbiano*».

«Quando?».

«Dopo *Anna Frank*, è evidente, saltava agli occhi, questa è la compagnia sputata per fare il *Gabbiano*».

«Già lui Trigorin, con quell'aria da Salvator Gotta andato a male era sputato» dice Giorgio¹².

Entra Stoppa, sente anche lui:

«Si diceva...».

«A chi l'avresti fatto fare?» (chiedono anche a lui).

Risponde:

«È intuitivo!».

Poi si apparta con loro e gli spiega:

«La Falk è la vostra rovina, vi costringerà a fare una compagnia come tutte le altre, una cosa qualunque, se non prendete una decisione drastica. Dovete avere il coraggio di buttare via la Falk».

Ma la Falk mette i soldi? (loro sono un po' imbarazzati). Ognuno ha i suoi problemi!

«Ma d'altra parte se loro vanno avanti così, vuol dire che si trovano bene» dice Rina.

«Ma no!» dice Stoppa «Ne stanno parlando loro, proprio adesso!».

«Lci Nina!» dice Rina «Per carità! Non dico l'abilità, ma il fisico!».

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE (23 luglio 1957)

Luchino, il conte, che ora comanda agli attori.

Senso di noia che mi dà il teatro, di gioco inutile.

Goldoni e la ragazza che parla in fiorentino, il soprano toscano, penso che stia facendo una sciarada in qualche paese toscano, penso alla strafotenza e sicurezza, e penso a quel che produce il teatro: la tradizione francese e poi il continuo parlare, la vita di società, l'abitudine alla conversazione: i toscani, i veneziani.

Io mi sento un orso, incapace di parlare.

¹² Giorgio De Lullo.

Luchino mi viene incontro, mi abbraccia: «Quale onore, a che dobbiamo questa visita, noi ci scriviamo, ci telefoniamo, non ci troviamo, non ci peschiamo! Sono secoli!».

A questo io non so neanche che cosa rispondere, i miei sentimenti sono sempre lontani dalle parole.

Il gusto della conversazione, del gioco oggi non l'ho più, non ho voglia di parlare, sono misantropo in questo.

Forse perché ho perduto la speranza di piacere? O perché la vanità ha troppo tentato invano? Oggi mi annoio molto più facilmente alla conversazione che non ho mai avuto: oppure quando? Nel fare la corte?

Senso di noia del teatro: una volta dicevo: si svolgono tante cose nel mondo, e io sto qua dentro!

Luchino, ormai un ingegnere, dirige sempre, stanco, tossisce, le borse sotto gli occhi, mette la mano a ventaglio all'orecchio sinistro. Fa il turco in scena per mostrare a Stoppa, che lo segue docile, incapace di avere idee: il vero attore che ha bisogno del burattinaio, il rapporto con Luchino è evidente. E Luchino gioca continuamente in questo che per lui è un gioco molto serio. «Che stufisia!» dice «Siamo qua» (ma in realtà è l'unico mondo in cui ha trovato la possibilità di costruire e distruggere, abbattere e comandare, essere l'arbitro assoluto, qua dentro al teatro. Penso a Strehler che dice: a che serve questo? Lo scienziato atomico sì, ma l'uomo di teatro! Perché tutto questo? Un uomo ambizioso come Strehler dice: questo non è importante; sente il bisogno di vivere, di fare come ai primi tempi, le compagnie dell'arte, qualcosa di chiuso e monasteriale). Poco prima, mentre i macchinisti in scena picchiavano, ha detto: «Basta picchiare!» debolmente. E poi volta la testa verso Luchino per vedere qual è la sua reazione. Forse è vacante il posto di assistente? Non vedo un assistente, Morozzi è il facente funzione.

Vedo che il teatro non ha storia. Sono cambiato io, ma non il teatro, e loro fanno le stesse cose per me ormai noiose, come in un gioco interminabile. È questo gioco interminabile che mi spaventa oggi: di essere implicato in cose che siano interminabili giochi, e che non abbiano alcun significato.

C'è qualcosa di mostruoso nel teatro, in questo senso: e l'ho sempre avvertito; come la caverna delle ombre di Platone.

Che evoluzione ha fatto Luchino? Evidente: è diventato il buratti-

naio completo. Per questo mi sono sempre rifiutato di imparare un mestiere che fosse completamente un gioco. Ma, in fondo, non ho aderito neanche alla politica che è un gioco anch'essa.

I pederasti aderiscono al gioco.

Perché: perché sono esibizionisti (Benassi), perché in loro il senso estetico si sviluppa in modo particolare. Vedi Mario¹³ ieri sera e le riproduzioni fotografiche. La vita concepita come gioco, gioco drammatico. Come il suo soggetto è lui che drammatizza, che si racconta una storia e fa il protagonista: il soggetto della donna e dell'uomo che non si amavano più, poi quando lei gli spara capiscono di amarsi, e così il soggetto di Huxley raccontato da Guidarino.

Deformazione professionale dell'uomo di teatro e di cinema le barzellette di Mario. Egli racconta solo barzellette, anche i suoi soggetti diventano barzellette. Storia del suo romanzo di quando il papa incendierà S. Pietro. Sono le sue velleità. Quando non dice barzellette è un uomo solo e insonne, va a letto alle due, si alza alle sei. Ma lui, però, ha uno stile! Non drammatizza, ride, ha il senso dell'umorismo, ha imparato dai suoi a non affliggere gli altri. Il suo modo di esprimersi è sempre 'spiritoso': uno stile.

Vedi alla *Contessina Giulia* come Luchino era feroce con Girotti. Ho le budella intorcinate come la croce di Savoia. Stavo per dare un pugno al frigidaire, poi mi sono trattenuto a stento.

Luchino lo sfotte continuamente.

Invece con Stoppa e la Morelli, Luchino è in un'atmosfera di famiglia, buon cane. Mette una mano all'orecchio come un megafono all'inverso: «Prova l'orso, prova il leone, io ci vedo! (si sono lamentali che non ci vedevano). Come non ci vedi!».

Sono venuti giù e ha provato Luchino la maschera dei due.

Entrano le comparse, Giorda canta.

Il maggiore! Poveretto è un maggiore dell'esercito, e che fa? La comparsa! Entra un uomo che cammina militarmente, con lo spegnimoccolo in mano. Mi dà un'occhiata pietosa: come all'epoca di Stavroghin e del dito della bambina. Era l'epoca della pietà per gli altri e per noi stessi, per la guerra, per le popolazioni sventrate...

Ora la pietà di Luchino per il maggiore mi sembra come il gesto di un'altra commedia, qualcosa che non lega, un vecchio ricordo

¹³ Mario Chiari.

che stona. Ma perché? Luchino ha il diritto di avere pietà egoistiche: un frisson pensando a se stesso.

L'uomo grasso che entra tre o quattro volte allo stesso posto.

Mi sembra un grasso bambino che giochi, sta in fondo, vicino alla quinta.

«Rifacciamo, tutti a posto?»

Arriva il ragazzino tipico. Anche strette, maglione a righe (bel ragazzino pederastico).

Allora i movimenti che aveva dato non andavano bene? No, erano indicazioni. Non solo indicazioni, aveva dato dei movimenti, dice sfogliando il copione, cocciuto. «Adesso rifacciamo» dice Luchino che risponde a tutti cortesemente come una nenia, la sua tendenza a diventare come una niania, come un uomo che abbia bevuto troppo cognac. Il ragazzino che ha dato prova di seguire l'andamento dello spettacolo, interessandosi, si allontana vigorosamente, sculettando.

Luchino dice a Stoppa: «I colori, bisogna che lo colori!».

Stoppa canta. Luchino si volge ridacchiando indietro, a fare commenti. Stoppa canta anche ogni volta che attacca la musica. Si alza anche se provano. Zan, zan: si alza.

Il maestro e l'orchestrina. Luchino sale sul palcoscenico e rifà: «Donne donne che testa, mi volete rovinar». E lo mostra: «Coi colori, sottovoce, devi trovare i colori, deve essere fatto alla maniera dell'opera buffa».

La Morelli in quinta ride: «Eh già all'opera buffa fanno così».

Le sue osservazioni sono di una grande ignoranza: come se scoprisse l'ombrello. Luchino la vede e va verso di lei: e ride, guarda lei, in quinta, lì, e ride la matta.

Penso alla mia servilità. In questo ambiente mi viene improvvisamente addosso il me stesso di qualche anno fa, e mi sento servile e non so cosa fare. Non so più parlare con Luchino, come non so più parlare con gli uomini di teatro.

Cose che non mi interessano: ora mi interessano cose diverse. Sono un pesce fuor d'acqua: lo sono sempre stato. Mi interessa cosa? La filosofia: che? Capire.

Continua il gioco. Luchino dirige tutti: interrompe, fa rifare, rifà la parte di Occhini. Lei è toscana e quindi nessuna sensibilità per le nuance.

Lei è della lingua madre, sa meglio degli altri come si dice. Non ha sfumature: ripete senza cambiare, senza afferrare, come una bambola che pensa solo ai movimenti che deve fare.

Cosa pensavo di fare facendo anch'io questo gioco? Dirigere gli altri? Imporre agli altri una piccola volontà di potenza?

Morozzi, l'operaio del palcoscenico che fa senza chiedersi: lavora. Trovare il suo segreto.

In me c'è il dominare: o che cosa?

Il risolvere il problema con gli altri. Appena entro in teatro, entro in un campo magnetico; mi sento sotto il fuoco degli sguardi e delle potenze: le potenze degli altri che si manifestano, e si coalizzano contro di me.

IO E GOLDONI (agosto 1957)

Io odiavo il teatro perché odiavo il conformismo. Mi piaceva il suo senso del 'fare le prove', di laboratorio, di vivere appartato, di combriccola (vedi De Concini ecc.): tutti noi contro il mondo.

Ma odiavo il conformismo, odiavo il fatto in sé, odiavo il piegarsi alla 'media' in cui consiste il teatro.

E quando forse me ne sarei uscito, sono rimasto cercando di diventare come gli altri, cioè cercando di rifare L. o De Sica, cioè gli idoli di questa 'media' (illudendomi che L. era il rivoluzionario!). Questo è il punto: ho scambiato L. per un rivoluzionario, mentre non era che un altro di quegli idoli, uno di quelli come avrei voluto essere.

E per questo mi sono forzato al conformismo e ho cercato di imparare come si fa la media, io che sono insofferente del medio e sono estremista *non in politica*, ma nel pensare, e odio il medium ecc., e avrei voluto fare del teatro un campo di combattimento.

Ma invece: il piacere, il bisogno di piacere mi ha domato, a poco a poco, portandomi al conformismo della regia, dei costumi, delle cose che piacciono, delle scenografie, dell'occhio cioè, e non del pensiero.

Questo cammino dal pensiero all'occhio, e alla fine, il dominio dell'occhio sul pensiero. E L. in questo.

[DI FRONTE ALLA REGIA] (27 agosto 1957)

Di fronte alla regia, al visivo, mi riprende periodicamente quel senso della vanità delle cose, il senso profondo del precario.

Ecco il senso di precarietà che mi dà il fare il teatro, il lavorare sull'immaginazione di un altro non è il senso della precarietà dell'immaginazione? E allora necessità di ricercare le leggi, di non perdersi nelle favole? Senso doloroso dell'illusione teatrale e della sua profonda vanità. Di qui la mia ambivalenza verso la regia, e, alle prove, l'improvviso cadere dell'attenzione. Più forte di me la voglia di andarmene. Ansia del gioco, insopportabilità del gioco, insoddisfazione del testo e del gioco scenico. Bisogno che avevo di qualcosa di più alto che questa riproduzione di avvenimenti. La stanchezza, la noia improvvisa di quel che stavamo facendo, la sua inutilità. Non mi divertivo mai fino in fondo, tranne qualche volta che fui preso dal gioco, e totalmente dimentico. Ma non potevo mai credere: guardavo sempre di là dell'illusione, non potevo mai dimenticarmi nell'azione o nella regia. Debbo chiarire che tipo di sdoppiamento avevo.

Era il fascino della presenza umana, era il contrario del teatro. Cominciavo a fare personaggi, e alla fine mi trovavo a conoscere sempre di più delle persone. Era il processo inverso. Attratto dalla vitalità e dal fascino misterioso della persona dell'attore anziché come il regista vero: usare dei personaggi era un inutile bagno di umanità.

EMOZIONE E VISIONE (27 agosto 1957)

Ecco perché mi interessava la memoria emotiva, perché le cose visive non mi colpivano, non mi interessavano.

Io volevo far vedere a teatro i conflitti interni, come si verificavano al vero, produrli, fare in modo che si verificassero: utopia di questo.

Per questo ad un certo punto mi interessò più guardare la vita, cogliere le caratteristiche dei drammi veri tra la gente, anziché gonfiare artisticamente, manieristicamente, baroccamente come Visconti.

È una ambizione da intellettuale? Vedi Bentley e Brecht contro l'arte dello spettacolare, come sarà sempre.

Ma è anche vero che oggi Luchino non ha più niente da dire perché è puro spettacolo, non c'è più scoperta.

Ma che volevo scoprire io? Le leggi dell'anima? O che? Che volevo dal teatro?

Vedi l'occhio di Visconti o di De Sica: che cosa vedevano e io che cercavo di vedere. Finivo con l'ipnotizzarmi dietro di loro, e che cosa mi forzavo di vedere? Riuscire a descriverlo: rimettermi in quello stato.

MIA FANTASIA (5 agosto 1958)

La mia fantasia, a volte, penso che non ce l'ho. La verità è che non ho una fantasia 'da teatro'. Ho il piacere fantastico di ricercare le cose, il piacere di scoprire il mondo è più importante che fare un saggio.

Ho la fantasia del moralista, sono un vociano mio malgrado (secondo la definizione di Contini): il mio irrazionale aspetta o il verbo o l'azione. Eccomi sempre a metà tra il verbo e l'azione. Allora ho pensato che questa sia l'azione teatrale.

Forse anche è che la fantasia si è dovuta adeguare a temi dati: la fantasia non può seguire compiti, anche il saggio storico è un compito (documentazioni ecc.).

In realtà esiste anche una fantasia filosofica, il pensiero in cerca di quel che gli interessa, e quel che gli interessa non è un tema dato sul quale girare intorno come un ragno.

Vedi *Swejk*: più che alla fantasia è servito a chiarirmi le idee sulla costruzione teatrale, e sulle nozioni di guerra, nozioni filosofiche.

La mia fantasia, pensando al teatro, vede palcoscenici vuoti, o palcoscenici con scene: cioè si mette su un piano di artificio (e da lì esce sempre artificio).

Sul piano verbale, alla radio: mio guaio la ricerca della sorpresa per gli altri, e non di quello che è per me più importante.

La mia fantasia in questi casi pensa agli altri, a quel che è stato fatto, e finisce col mettersi a imitare, a rifare, consciamente o no, un mondo e invenzioni altrui. Poca fiducia in se stessa? Ero più conten-

to quando almeno 'imitavo la realtà' in articoli di giornali. Oggi sono più contento quando penso alle teorie dell'evoluzione o al progresso o altri temi sui meccanismi umani. Sono sempre più lontano dalla fantasia come gioco? Come Ersatz?

I miei inizi alla Stevenson, con indiani ecc.

Poi i vari passaggi. È la meditazione, la riflessione che mi ha sempre aiutato di più nella lotta 'mondana' della fantasia.

Ecco perché oggi vedendo un brasiliano come de Fonseca, scopro in lui una natura cresciuta poetica, più libera. Io invece sono stato costretto alla riflessione. Lui può dire: in Brasile non esistono divisioni di classe, ma di colore. Strano, la mia fantasia che tende spesso al nonsense, non si impegna veramente che sull'utile, e sente molto il bisogno di essere 'centrale' alle cose per impegnarsi. Prima agiva per ribellione, per sarcasmo. Ma questa fase è finita, sono più padrone di me. Ma non credo ancora alla letteratura come fa Angioletti (come Contini sì).

LETTERA PASQUALE. ENCICLICA 1969 (a Paolo Grassi)

Carissimo Paolo,

invoco il dio della sincerità e della profondità di spirito nello scriverti: vorrei essere profeta e veggente, buttar via le scorie dei personalismi, i rancori, le stanchezze, le ferite, gli orgogli, essere capace di vedere la verità e dircela. Senza debolezza senza mezzi termini, ma insieme perché sorga intatta la capacità di scelta, il senso della saggezza, la volontà di costruire, la forza di vedere il futuro.

Tu mi hai detto: hai dei doveri ma hai anche dei diritti. È vero forse, ma devo superare, anche, il mio sentimento di essere un outsider, e anche di avere varie maschere nelle quali mi rifugio (quella del critico, del tecnico, dell'adattatore-umorista); e devo superare anche la tendenza (quella l'ho avuta sempre un po') a considerare il teatro non tutto, non l'Assoluto, ma qualcosa per un fine: un mezzo. La noia sempre crescente di fare l'entertainer e di dover considerare il teatro come tale, il sorgere in me, forse insieme col carattere paterno, del bisogno di educare e quindi di capire, spiegarmi prima io. Un bisogno sempre maggiore di non dire che il necessario, una noia delle vanità della vita teatrale. Cerco dovunque ispirazione per quel-

lo che devo dirti (devo fare uno sforzo per ritrovare il personaggio che ti parlava e ti ascoltava parlare di Galileo, nello stesso albergo qualche mese fa: ora ho la testa piena di Amalia Hernandez e di Play Strindberg, di Merce Cunningham e di Buffy Sainte-Marie, sono un interprete, picco degli altri, come direbbe Pirandello, mi affatico a capirli in attesa di presentarli e farli capire meglio: è questo l'importante di un festival, oltre a tutte le liturgie economiche che l'accompagnano, pubblicitarie, di diffusione ecc. moltiplicate dal fatto che si deve creare uno staff dal nulla. Anne è partita per Losanna a portar le bambine dalla nonna, ma non ci vogliono restare dunque dovrò andare io a prenderle: niente paura, meglio, saranno giorni di meditazione, utili. Di distacco necessario).

Cerco e mi domando: che fare? dovunque. Vedo Ivanov oggi e mi domando, colpito dallo squallore: ma quest'uomo perché continua a fare il regista? È un uomo colto, intelligente, quando lo sento parlare mi vien voglia di invitarlo a casa, è un maestro, uno dei pochi da cui si impari qualcosa, motivato da una vera passione, da idee spesso conseguenti; ma perché quando vedo questo spettacolo mi dico, ripeto: perché quest'uomo continua a fare il regista? L'altra sera nel camerino di Buazzelli l'ho sentito parlare e abbiamo parlato di tutto, di Dante che per lui è più grande di Shakespeare, di Pirandello e del suo *Cost è se vi pare*, della civiltà che è cambiata e di quando durante la guerra fabbricava le candele di cera all'antica in un paese dell'Umbria, dei contestatori che non capiscono e non sanno che c'è la storia; su questo tema dialettico: la storia esiste / la storia non vuol dire niente, abbiamo continuato per un'ora — ma era un piacere starci insieme: ma perché continua a fare il regista? mi domando.

E qui penso a tutti noi (o se vuoi modestamente a me): chi l'ha detto che uno debba fare lo stesso mestiere tutta la vita? Perché, uno non cambia? Non ci sono cose nuove che salgono dentro di te e sono in fondo quelle vecchie cose essenziali che tu hai soffocato per realizzare un certo progetto, che *hai realizzato* (ah lo so che tu hai realizzato più di me: io non ho nemmeno finito il mio libro sulla Duse, io... ecc. cancello pensieri inutili). Bisogna essere fedeli alle cose che ci si è prefissi di fare, o alle cose che ci premono dentro, anche se non premono agli altri?

Vediamo la mia situazione (ti parlo di me perché non posso dire noi, sarebbe assurdo: la tua situazione è un'altra, tu hai altre cose da

difendere); il mio rapporto col teatro è di tecnico (adattatore, critico, sceglitore di spettacoli, animatore, se vuoi: animare un Festival a Roma è cosa più difficile di quel che sembri credere, anche se non voglio sopravvalutare la cosa, sia pure faticosissima e assorbente per me, che sono costretto a proiettare tutti i miei fuochi in questa direzione).

Voglio dire: ho pochi rapporti con gli attori, coi quali non sono mai riuscito a parlare in modo decisivo, a guidarli (forse ho dato loro troppa importanza, mi lascio accalappiare, invischiare da loro, credo di averli e sono avuto; qui in sintesi la mia parabola di regista, anche se ci sono altri elementi per spiegare la mia reticenza e ritiro. Primo fra tutti il bisogno di contenuti nuovi, di argomenti nuovi, di un dialogo nuovo; ma allora, ho scoperto, il dialogo non può avvenire fra me e l'attore, e nemmeno fra me e il letterato, ma fra me e un altro che si stia occupando di altre zone, stia esplorando, stia portando avanti un discorso 'non teatrale': cioè il bisogno di fare un discorso 'non teatrale', al di fuori del teatro convenzionale). E lontano dal teatro come edificio, come ambiente ecc.

Ma, qui mi dico: che vuol dire questo? Vuole dire aver bisogno di fare del teatro in altro modo? O di non fare del teatro affatto?

(Ti parrà strano, ma l'unico divertimento che provo adesso a teatro è quando mi traduco riduco adatto rifaccio un lavoro nel mio palcoscenico mentale, fabbricandone i personaggi e la regia: poi, finito. Quando lo vado a vedere non m'interessa più, trovo sempre che lo recitano male).

I temi che mi interessano partono sempre, è vero, dal conflitto (es.: conflitto tra ebrei e arabi, tra operai e studenti, tra potere negro e bianchi in America; o, nella scienza, tra la fisica nucleare e la visione che ne ha la magistratura, come nel caso Ippolito; o nel conflitto tra l'«uomo» come è concepito oggi, il non uomo o 'superuomo' o quello che sia, e l'uomo trapiantato, artificiale che postula la biologia molecolare).

Una serie di conflitti. Conflitti anche fra 'quello che si sa' e quella che è la verità: così mi piacerebbe fare uno spettacolo su Caporetto, ad es. altro che Lusitani mostri! ecc. ecc. (Queste considerazioni provano che fare teatro mi interessa ancora). Farlo, avere il tempo di farlo. Di fare delle ricerche e di approfondire, scoprire, sotto i pregiudizi e i luoghi comuni. Anche questo è conflitto: mo-

strare che quello che è, è il contrario di quel che crediamo.

Stavo lavorando, quando questo festival m'è saltato addosso con tutte le responsabilità anche economiche, stavo lavorando insieme col biologo Graziosi a un *Giordano Bruno*. Mi piacerebbe riprenderlo, quando sarò libero. Dedicarmi, vedere a fondo. Un lavoro, brechtiano o no, di conseguenza e di scoperta (ho stimato molto, per queste qualità, i cinque giorni al porto di Squarzina-Faggi: ecco un lavoro onesto, senza pretese, ma che ti colpisce perché ti introduce a un'ipotesi nuova, senza le insulse polemiche, le satire, le imitazioni alla Noschese che guidano la fantasia-imitativa e non altro di molti. Un buon lavoro di nuova drammaturgia. Ce ne fossero! Lì siamo sul terreno solido: basta con gli industriali lombardi come macchiette, e con le opere di propaganda che ripetono le tesi dei giornali. Ho chiesto ad Arthur Miller se secondo lui si poteva drammatizzare la situazione americana d'oggi, quella di un potere, il presidente, di fronte alla guerra del Vietnam, alle scelte ecc. Sì, mi ha detto, è possibile: ma mai in modo partigiano.

Ma come allontanarsi dall'attualità? Come proporci di fare un teatro (alla Nietzsche) inattuale? Che sarebbe, questo teatro? Ma sì, permetterebbe di non cadere, come Giorgio¹⁴, nell'errore del 'mostro lusitano': errore demagogico, per far piacere alla platea. Si potrebbe dimostrare che Giorgio per far piacere alla platea s'è dimesso dal Piccolo, ha scelto quel testo, l'ha messo in scena in quel modo; fra lui e Rumor non c'è nessuna differenza: l'arte di non dir nulla con eleganza. Uno spettacolo che non ci dice nulla sul mondo che è intorno a noi, che ci ripete ovvietà: e questo perché? Per essere o per rimanere sulla cresta dell'onda. Un sintomo di grave crisi e di insicurezza. Gli ho sentito dire alla TV delle frasi del genere: «Perché gruppo d'arte e di azione? Perché il nostro gruppo crede nell'azione, nell'azione intesa come azione da compiere nella vita di tutti i giorni». Lapalisse. D'altra parte bravissimo, abilissimo, adorabile. Vado in camerino a salutarlo, tanto non c'è bisogno di dirgli niente perché parla sempre prima lui: lo trovo con un prete, che dice bello bello, e lui che comincia un discorso, eh già, questa è la verità, siamo tutti colpevoli, e il prete emozionato che dice: è vero, è vero; lo siamo tutti ecc. Ma perché? Che bisogno c'era? mi domando: cos'è

¹⁴ Giorgio Strehler.

che ha spaventato quest'uomo raffinatissimo, di enorme gusto, di fascino incredibile e l'ha spinto a travestirsi da demagogo sbagliato, a mettere le mani avanti contro la contestazione, in questo modo che non la dà da bere a nessuno? Ecco la crisi. Ecco il problema del teatro: le relazioni umane sbagliate? il fatto che il teatro è una relazione umana diretta, e non indiretta come il TV e il cinema: e d'ora in avanti si potrà fare solo il cinema e il TV perché le relazioni dirette con la gente logorano troppo? (Perché non sei alla TV, mi domando, Paolo? Non sarebbe importante, non sarebbe un ruolo culturale importante? Perché Paolicchi e non tu? Ecco una domanda che l'altro giorno non t'ho fatta).

Per questo mi chiedo sul logorio del teatro: perché Joan Littlewood non fa più teatro? Perché gli altri, Toni Richardson, Brook lo fanno 'ogni tanto', tornando da un viaggio nel cinema, per alternare, ritrovarsi, rimettersi. Perché non avete fatto il film tu e Giorgio, perché non hai trasformato il Piccolo in un ente che faccia teatro e cinema e più in là televisione? È certo, te lo giuro, ne sono convinto, l'organizzazione di domani: il «conglomerato» come si dice oggi. Invece di fare il tendone, perché non il film, un settore film. Nessuno assorbirà l'altro, anzi. Ma anche quello, avrà un'importanza sperimentale notevole.

Ma con tutte queste domande, sto uscendo dal campo prefissomi. Che era, da te, un 'rilancio' del Piccolo Teatro, e una proposta. Anzitutto, c'è l'eredità Strehler. Pigliala come vuoi, questa eredità è insostituibile. Non ci può essere un 'dopo Strehler' con Strehler ancora vivo. Ci può essere un'altra cosa.

Ma l'eredità di Strehler vuol dire un gusto, un tono, uno stile, uno splendore, un tempo musicale: è come sostituire Toscanini. Come sai? Ti conviene cambiar musica.

Ma con chi? Chi sono i registi? Mi diceva oggi Bosetti: «È il tramonto del grande regista». Com'è Trionfo? Ne dicono bene. Ma che idee ha?

Il discorso del Piccolo non può essere sperimentale perché quello di Giorgio non lo è mai stato: è sempre stato un discorso da grande regista (cioè, v. Visconti, v. Zeffirelli ecc.) basato su grandi testi.

Il discorso del Piccolo può continuare, forse, chiamando grandi registi a continuare il discorso di Strehler, su grandi testi.

Ci sarebbe uno spettacolo su Gadda da fare, un grande spettacolo, pieno di angoscia, dolore, della prima guerra mondiale, della morte, dell'invecchiare, e del trasformarsi di un uomo in un essere misantropico, e del crearsi di un linguaggio in un uomo civile. Altro che la metamorfosi!

Ci sarebbe un *Puntilla* da fare (con Buazzelli e Mauri: non vedono l'ora: e il discorso su Brecht sarebbe una volta tanto voltato sull'allegro: con risultati liberanti). Puoi fare uno Sternheim o un elisabetiano con Ronconi. Un Bulgakov vero, i *Giorni dei Turbini*, uno Strindberg (*Verso Damasco*, o uno spettacolo su Strindberg). Rileggere il repertorio, ricominciare da capo, come dall'*Albergo dei Poveri*. Trovare una nuova linea, nuovi classici: da *Caligola* di Camus a *Verso Damasco*. Rifare in un altro senso il viaggio nel repertorio, che era cominciato in nome del neorealismo. Adesso, dopo Beckett, il *Cimbelino* (medito), *Pericle di Tiro*.

Fare un Euripide (*Elena*), un Ibsen, una riduzione da Pirandello (*I vecchi e i giovani*). Uno spettacolo mixed media; ne ho visto uno bellissimo a Londra: *Gulliver* fatto con sette schermi da un regista bravissimo Sean Kenny: lo farebbero subito.

E insieme, a lato, senza oberarlo di un peso di responsabilità, di date di consegna che non può avere, un 'centro ricerca' (perché un teatro non deve avere un ufficio e un bilancio dedicato alla ricerca, come l'industria?) che metta in cantiere da dieci a venti temi, e li drammatizzi con un gruppo in cui lavorino insieme autori e regista, e li sforni non appena siano pronti e maturi, cioè riusciti, uno, due all'anno. Insieme ad altre novità che magari saranno sollecitate, di autori.

Ma non aspettare i temi, affrontarli. L'unica via possibile. Purché non si debba dire: facciamo noi quello che non ha fatto Strehler, purché non si debba mandare al macello per ragioni di programmazione, davanti all'orribile pubblico delle prime, opere che hanno bisogno di un pubblico vergine, di reazioni non blasé: allora, di qui, il bisogno di una sede diversa, volendo, come il 'tendone'. Non so. E altre iniziative. Sfornare testi. Ridurre la prepotenza dei registi, o meglio farli collaborare meno formalisticamente, o se vuoi, solo formalisticamente. Dare importanza a quello che si dice e non solo alla tecnica del dirlo.

Ti abbraccio perché è l'una e mezza, e domattina riprendo il mio

ruolo al Sistina. Se vado a Losanna ti telefono, forse mi potresti venire a trovare lì: continueremo la conversazione, che ne dici?

DIALOGHI CON EDUARDO DURANTE LE PAUSE (maggio 1978)

Il sindaco del rione Sanità. Cinecittà, teatro n. 3, mercoledì.

Ecco la scena di Bruno Garofalo dove si concluderà oggi (siamo al terzo atto) il dramma di Antonio Barracano 'sindaco' del rione di Sanità.

Dal grande balcone a tre finestre (spalancate) del salone da pranzo del palazzo settecentesco, oltre i due busti (di senatori o imperatori provenienti forse da Ercolano) il rione si vede tutto.

Ecco laggiù il ponte che porta a Capodimonte. Dal balcone Eduardo mi indica che qua sotto fu costruito il San Ferdinando: ecco la reggia, appunto, perché la regina era malata e si voleva potesse andare a teatro.

Palazzi, balconi, biancheria appesa e, particolare non settecentesco, lo skyline gremito di antenne TV.

«Ma non si vede, è uno sfizio» garantisce Garofalo e mi parla degli altri palazzi nobiliari di questo quartiere (uno dove De Sica girò *Il giudizio universale*, un altro della *Gatta Cenerentola*), e del cimitero dei camorristi, qua dietro, dove sua madre lo portava una volta l'anno e dopo, per premio, gli dava la cotognata.

Si affaccia Eduardo dal camerino, dove si sta struccando, e intervien: «E qui c'era la Misericordiella. Qui vicino c'era il mio collegio, collegio Cherchi, dove ho studiato io. Quando? Fra i dieci e i dodici anni. Si studiava bene» (Gesto e sorriso; poi: addio).

A poco a poco si rivela che questo per Eduardo è un quartiere speciale.

«Scendevamo coi mici compagni alla pasticceria. Qui è gente che mangia bene. I dolci che gli fanno male non li compra. Sulla carta della pasticceria mi ricordo c'era l'elmo. L'elmo del guerriero. Si chiamava pasticceria Guerriero! C'era il cimiero, la celata, col fiocco sopra». E anche il protagonista, il modello di Antonio Barracano, l'ha conosciuto. «È tutto vero. Si chiamava Campoluongo. Venivano da lui a chiedere pareri su come si dovevano comporre le verten-

ze nel quartiere Sanità, e lui andava. Ebbe una lite una volta con Martino 'u Capraro, e questo gli mangiò il naso. Questi Campo-lungo non facevano la camorra, vivevano del loro mestiere, erano mobilieri».

Eduardo parla di questo «antenate» con molto rispetto.

«Me lo ricordo, veniva sempre a tutte le prime, in camerino, al Politeama o al San Ferdinando, prima che si ricostruisse il Sannaz-zaro. Era un pezzo d'uomo. Coi capelli scuri, brizzolati un po'. 'Disturbo?'. Si metteva seduto, sempre con la mano sul bastone. 'Volete 'na tazza' e café 'Volentieri'. Poi se ne andava. Gli ho dato una soddisfazione. Ho partecipato alla festa di San Vincenzo alla Sanità, che faceva lui. Fu una serata veramente bella. Che feci? Recitai poesie mie, che loro già conoscevano. Una folla, un mare. Quando io dico nella commedia 'dai Cristallini scenneva 'o mare 'mmiczzo 'a Sanità' era così proprio, sembrava una cascata d'acqua. Mi diede la medaglia».

Poi Eduardo racconta di come altri quartieri gli chiesero di partecipare alla loro festa, ma lui rifiutò. «Me lo chiesero al Carmine. 'Vi diamo una medaglia più grossa'. Sì» dice Eduardo «non so quanti quartieri sono a Napoli, mi mettevo a farli tutti. Alla Sanità è diverso, qui ho studiato».

Torniamo a guardare il «panorama».

«La vista di questa scenografia» spiega Eduardo «è all'imbocco di Forio (anche Forio l'hanno fatto i borbonici), perché si vede il Ponte della Sanità e i Cristallini. Sopra c'è San Gennaro, dove c'è l'ospizio dei poveri, e il cimitero, che di là arriva a Roma. (Sguardo interrogativo. Eduardo conferma). A Roma. Le catacombe (cose incredibili). Ci sono ancora i resti, cape 'e muorto. Come ci sono a via Veneto. Ma qui in grande. Io ci ho girato un film. Milioni di 'e cape 'e muorto, sparse. Tutti i colera. Camminando c'è una serie di spiazzi, di crocevia, tu ti perdi. Al centro poi, per indicare la strada ci sono dei falli». «E perché al cimitero? Quella è vita». Risponde Eduardo: «Perché per loro la morte non è morte. I napoletani, più pagani dei pagani, mettono la Madonna, mettono le candele quando sta per morire uno. Quando guarisce le stutano. C'è un detto: 'fora Maria cristallina'. Quando uno guarisce, la cacciano via proprio. Questo anticamente».

I colori

«Vuol vedere, Maestro, in cabina? Così vede, corregge» dice Nico¹⁵.

Finita di montare la scena, Eduardo le volta le spalle e si dirige, diagonalmente, verso la sua 'cabina': il suo sgabuzzino, messo su di fortuna con una cantinella da cui pende un velluto di scena, un tramezzo, due sedie e un monitor Barco.

«Questo l'ho fatto mettere alla mia seconda commedia (*Le voci di dentro*) quando facevo i colori. La gente mi si affollava intorno, mi scoccia, e allora mi sono chiuso dentro».

Sul monitor appare un angolo del balcone della casa di Antonio.

«Vedi che bei colori. Ho lavorato per giorni e giorni sui colori. Non li volevano fare. Poi hanno capito. Ma si può fare di più, molto più di questo».

(Mi confesserà poi Sergio: siamo agli inizi, la Rai TV non ha una sezione sperimentale per il colore, quindi non c'è tempo di farlo. Antonioni ha fatto degli esperimenti. Montemurri di recente. Ma si può dire che siamo agli inizi).

«La pittura: questa è una tavolozza, devi unire i colori».

«Certo, è la pittura napoletana del Seicento».

«Ed è anche un ritorno alla fotografia a colori dei fratelli Lumière. È Manet. È, che ti voglio dire? Ruoppolo. O anche Giovanni Brancaccio, pittore bravissimo, per me faceva le scene, poi è diventato fascista e ufficiale. Ho dei quadri suoi bellissimi. Guarda quanto è bello questo» (sul monitor i toni un po' lividi della camera da pranzo). Eduardo mi spiega: «C'è un senso di morte, i mobili sono coperti perché la famiglia è in villeggiatura. Quest'uomo muore solo, abbandonato da tutti, in mezzo al suo quartiere, che lo rinnega. (Sul monitor compare lo spettro dei colori base). I marroni si ottengono con quel rosso e con quel verde. Con quel verde si ottiene un oro antico, che è una cosa bellissima. Tutto quello che vuoi, puoi ottenere. Tu questi colori non li hai visti mai, in TV». «Come li ottiene?». «Con le prove». «Con quali colori?». «Con i colori elettronici. Quando ottengo il colore che voglio, allora lo faccio registrare: questo è il campione, voglio questo. Se no poi si perde, non si trova

¹⁵ Nico d'Aquini

più. Invece lo faccio segnare. Ma si può fare molto di più di così». «E perché non si fa?». «Per il tempo. Noi qui potremmo giocare ancora con le gelatine del ponte (mi mostra i riflettori in alto). Sai, con l'elettronico, tu quando scegli un colore, tutto diventa così: la stanza, il mobilio, tutto. Tutto diventa di quel colore lì, non hai varietà, hai un solo ambiente, un clima. Per questo mi aiuto col trucco: un po' di rosso in faccia...».

Passano sul video i suoi attori.

«Questa è la scuola che volevo fare e non sono mai riuscito a fare»

«La scuola di Firenze? E non puoi farla adesso?».

«Eh, adesso, chi ci combatte più con gli allievi! Quindici anni fa sì. Quattro, cinque ore io posso lavorare. Adesso mi ritiro. Luglio e agosto». (Non scrive più dal tempo degli *Esami non finiscono mai*).

«Che cosa scriverai?»

«E chi lo sa. Ho parecchi appunti, idee possibili. Si tratta di scegliere. Quello è un attimo. Quando tu cominci, atto primo... quando ne hai scritto sette fogli, cinque o sei fogli, non puoi lasciare più...».

«E questi appunti cosa contengono? Sono scene staccate, o...».

«Sono scalette, scalette approssimative anche, che ti dicono solo il contenuto...».

Cinecittà. Teatro n. 3

Pausa. Dieci minuti per fare le luci. Camminiamo avanti e indietro.

«Non si può credere. Alle sette tolgono le luci» dice Eduardo «Il tempo. Devo rubare il tempo. Prima della questione Moro eravamo tre giorni avanti, poi gli scioperi. Adesso alle sette tolgono la luce. Poi i licenziamenti. Pare che qui debbano licenziare 100 persone. E Torlonia che rivuole il terreno di Cinecittà. C'è la causa in corso. Fu affittato dal fascismo con l'obbligo di ridarlo. I cinquant'anni sono scaduti. Torlonia lo vuole. Minaccia. Ha detto: 'Vi sbaraglio. Mando la ruspa'. E lo può fare. Questo str... di Mussolini! Va a fare un contratto di cinquant'anni, con la terra che valeva cinque centesimi!»

«Si vede» dico «che Mussolini non riteneva d'essere molto sta-

bile, si credeva provvisorio. Cinquantesimo Era Fascista gli bastava».

«Già... facciamo 'sto boom, e poi si vede. Tutto provvisorio. La Mostra d'Oltremare: che non s'è mai aperta! E l'E 42, lo stesso. Ma come? Stavamo sul punto di fare la guerra e tu fai l'E 42, lo stesso. E così Cinecittà: l'ha cominciata a fare nel '30. Nel '27-'28 aveva già fatto il contratto. Dopo Matteotti».

«Prima lavoravate a Tirrenia?».

«(Sorrìde). Con Pisorno. E... come si chiamava il suo collaboratore teatrale? Forzano! (E già: come il teatro, il cinema a quel tempo era tutto toscano!) Che messinscena in quella casa. Quando facevo i film Amato. Allora andavamo a mangiare a casa sua. Cene sontuose. Lo studio di Forzano era un sacrario. E poi, quello che m'ha impressionato, sul tavolo aveva una colonna di carta bianca per scrivere alta così (enorme) che per prendere un foglio si doveva alzare in piedi. Un'altra dall'altra parte. E che cavolo, mettinc un po' (che esagerazione). Io quando scrivo metto 10,15 fogli sul tavolo: che se arrivo a scrivere 10 fogli è già una fortuna!»

Commentiamo: doveva alzarsi in piedi per forza perché D'Annunzio scriveva in piedi.

«E Lucio D'Ambra: un altro! Che personaggi ho conosciuto! Lucio D'Ambra mi invitava perché voleva che facessi un lavoro suo: la *Corte di Capodimonte*. Io avevo fatto una commedia-pochade, non era male, *Il Generale di Pomerania*. Peppino era il protagonista, io facevo una parte secondaria. Una farsa, una cosa, va be'... lo feci al Sannazzaro, andò bene, una messinscena bellissima. Allora lui mi portò *L'Allegra corte di Capodimonte* (smorfia eloquente: schifezza). Andai a mangiare da lui... (pausa di costernato stupore) 'sto studio suo! 'Questo è il busto di mio figlio morto che assomiglia tanto a te'. E mi riceve con una toga di magistrato, rossa, oro, oro qua, oro là, pendagli che scendevano, così, sulle spalle, buttata. 'Tu lo sai, io scrivo due ore al giorno. Io mi alzo e vengo qua e scrivo, è una ginnastica, scrivo due ore...'. Ma tu sai che ha scritto 100 e tanti lavori. Nessuno ne parla più. Bisognerebbe ritrar fuori Lucio D'Ambra!»

«Faceva il giornalista...».

«Come no, e faceva il regista cinematografico, da giovane, con la Malinverni! La Malinverni! E lui andava lì, co 'sta toga, e faceva

il regista, con la toga rossa. Tutti volevano imitare D'Annunzio. E Malaparte, non voleva imitare D'Annunzio? Ma D'Annunzio si poteva fare all'epoca di Scarfoglio. Poi no!»

Arriva Nico: «Maestro, noi siamo pronti. Quando vuole».

Eduardo torna sulla scena.

[Il sindaco del Rione Sanità]

Il sindaco del Rione Sanità è una commedia attualissima.

«Pensa» mi dice improvvisamente mentre guardiamo una scena in cabina «scritta nel 1960! Sembra oggi. (De Ceresa ha detto ad Angrisano, il padre colpevole, che quando meno se l'aspettava è stato 'scovato dalla vita'). Eh, ci vorrà tempo, molto tempo, per riassetarci. 'Forse i figli dei figli dei nostri figli'».

Ma Eduardo vede la cosa lontana. Parla dei giovani con dolore.

«Anche quando ridono è un atteggiamento. Non ridono più come ridevamo noi. E piangono, in un altro modo: si ammazzano, si drogano, si distruggono, abortiscono. Magari si fanno mettere incinte e devono abortire per forza, poi muoiono. Un massacro continuo. Dicono: tanto che mi frega di questa vita?»

Parla delle donne che dicono; io non sono un oggetto, io non sono 'una donna oggetto'.

«E non sanno neanche qual è la donna oggetto e la donna di casa!»

Nel suo camerino mi dice: «Hai visto ieri sera *Dossier*, sui contadini delle Puglie? Un ragazzo si è ucciso, un altro impiccato dal padrone». E poi: «Segui le trasmissioni sulla camorra? Fatto bene, su documenti veri. Ecco lì viene fuori tutto: il Nord e il Sud».

[Ritratto di 'fetente']

Ritratto di 'fetente'. Don Antonio, moribondo, in poltrona.

L'attore Marincola, il testimone che l'ha visto assassinare, interrogato da don Antonio e dal Dottore (Ferruccio De Ceresa) nega: 'non ho visto niente'.

Sala da pranzo di don Antonio. Si prova.

Eduardo con le mani imita la camera e inquadra. In poltrona Nico d'Aquini gli fa da controfigura.

«(Eduardo) Lui sta sempre lì. Noi stiamo qui. Lui di faccia (lui è Marincola). Io preferisco stare di spalle (io è il suo personaggio, il 'sindaco'). Un poco più in qua».

«(Il cameramen) Qua, maestro?»

«(Eduardo a Marincola) Resta. (Al cameramen) Sì, benissimo, (a Marincola, sardonico) testimone, falso però».

Esce accompagnato dal 'Dottore' rientra e rapidamente va in cabina.

Dalla cabina si sente la sua voce amplificata:

«Segga, segga Ferruccio. Come vi sentite?»

«(De Ceresa) Eh, sudo, questo sì».

«(Eduardo) Ma non ho visto la ragazza... (Vincenzella, la cameriera, che viene a chiedere: 'Che vino metto a tavola?')».

«(I cameramen) Rifacciamo».

«(Eduardo) E che la facciamo andare avanti e indietro?»

«(I cameramen) È giovane...».

Vincenzella rientra dalla cucina.

«(Eduardo) Avanti, più avanti: hai il lume in testa che sembra un cappello. Ecco... così. Che è la tre questa? Può stringere un po'» (Stringere vuol dire PP, allargare, campo lungo). (Eduardo fa il campanello della porta: drrr). E viene avanti Marincola. (Alla ragazza) Tu non è che lo fai entrare come si usa coi signori. Questo lo conosci. (Con indifferenza) Entrate, entrate, e vai in cucina.

(De Ceresa va incontro a Marincola) Avvicinarsi, proprio all'orecchio ('la cosa è grave'), più vicino. Tu Marincola ti giri sulla sua sinistra, così, e stai a sentire guardandolo di sott'occhio. Hai capito? Non ti voltare, sei in primissimo piano. Dunque Ferruccio gli metta una mano sulla spalla ('si tratta di una cosa delicata').

(C'è brusio in teatro. Un rimprovero paziente) «Qui stiamo lavorando. Non è la calza che siamo facendo, non è il paniere di paglia...».

(Più che strillare, sussurra Nico d'Aquini): «Maestro sembra che parli cinese...».

«(Eduardo a Marincola) No, non lo guardare int'all'occhi! Stai di faccia alla camera, non lo guardare! A testa bassa».

Marincola fa finta di niente, Eduardo se la gode:

«(De Ceresa) 'Ah non eri tu?' (De Ceresa esce con disprezzo dall'inquadratura)».

Il cameramen chiede istruzioni.

«(Eduardo) No, quest'è bello, la faccia sua, di questo qui, nell'ombra... (ripete sprezzante) 'Come non eri tu?' (a Marincola che si volta a guardarlo). Non me guardà in faccia! Ecco, io forse proprio proprio vorrei vedere, più largo che sia possibile, il tavolo e quel fetente in fondo. (Ripete la sua battuta) 'Forse un giorno i figli dei miei figli, e i figli di questo fetente conosceranno un mondo meno tondo ma più quadrato'...».

Ecco l'obbiettivo si è allargato e si vede, sul monitor, il tavolo apparecchiato, lunghissimo, e in fondo, sparuto, Marincola.

E lo vediamo, il fetente.

[Durante il discorso di 'don Antonio']

Durante il discorso di 'don Antonio' a tavola, un giovane commensale ha ascoltato un po' 'sparanzato' sulla sedia.

Vista la registrazione, Eduardo esce dalla cabina dirigendosi decisamente verso di lui.

«Tu ti stai facendo la fotografia»

«No (risponde il giovane)».

«Hai sbagliato».

«Non ho sbagliato. Me l'ha detto il cameramen di mettermi così».

Interpellato il cameramen della 3 si spiega.

«Ah ti ha dato la posizione! (L'altro insiste) Eh, tutti sbagliano, ha sbagliato il Padreterno a crearci!»

Due minuti dopo Eduardo salta una frase nel suo lungo discorso e s'interrompe. Da capo. Si volta verso il giovane attore e gli dice: «Hai visto? Ho sbagliato anch'io».

E l'altro (Solti) fa sì sì, nervosamente, coll'aria di dire: 'e devo aver sbagliato per forza!'

[Finale: il 'dottore della Ragione']

Il 'dottore della Ragione' (De Ceresa) piace molto ad Eduardo.

«Bellissimo personaggio. È una nuova generazione, è un'altra ideologia. È il discepolo che non ne può più dei metodi del maestro che ha adorato, e decide di cambiare. Basta, non ne può più, e decide di dire la verità».

Eduardo, oggi ultimo giorno, in camicia verde e golf blu, felice di non doversi truccare (il suo personaggio è morto e deve fare solo la regia) è un leone.

È uno spettacolo vederlo a tre voci (con la rammentatrice signora Olimpia) incalzare De Ceresa: che sobrio, calibratissimo, farà sei volte la scena, esplorando sei modi diversi di mescolare la sua montaliana amarezza con la foga l'ira ('non è disperazione, la sua!') che Eduardo imprime alla scena.

«E questo è un saliente» dice Eduardo a De Ceresa interrompendo la scena. Afferra per la giacca Marincola e lo scuote con violenza: «Perché non parli tu? Adesso perché non parli? (Assesta un pugno sul tavolo): per salvare chi? due carogne? Non parti più per l'America. (Si dirige con veemenza verso il telefono e i due 'fetenti' si voltano spaventati). Tanto don Antonio è morto, non sente più!» dice a De Ceresa come dimostrazione che ormai non deve avere più paura di parlare.

Poi Eduardo si mette alla macchina da scrivere e batte con foga il vero atto di morte di don Antonio: «Quest'uomo per trent'anni ha detto bugie, e adesso, per la prima volta in vita sua, dice: in Fede!»

Durante la prova a qualcuno è sfuggito, come succede, un impercettibile risolino nervoso. La reazione di Eduardo è stata immediata: «Ma non ridete, state attenti! E porco Giuda! Perché non si sa di chi state ridendo! Ma se non ve ne fotte a voi non me ne fotte neanche a me! (E se n'è entrato rapido nella sua cabina. Un momento, poi se n'è subito uscito). Ma lo sapete che in questo modo voi fate smontare pure Gesù Cristo, avete capito? Dovete stare attenti, è un compagno che sta lavorando, e io pure sto faticando. Da capo, su, coi movimenti, a posto!»

È stata come una frustata; ha ristabilito un clima che non s'è incrinato più fino alla fine.

In cabina mi ha parlato delle varie interpretazioni del 'Dottore':

di Vincenzo Petito che lo ha fatto alla prima, poi di altri. Uno l'ha fatto disperare: «Piangeva! 'Il dottore Della Ragione', piangere! Uno che ha visto tanti cadaveri, piangere! La sua non è disperazione, è rabbia!».

[*Sorge per magia*]

Sorge per magia del signor Casalini un tavolone con negroni e whisky. Fra la Direzione e Eduardo corrono le battute soavemente perfide delle chiusure.

«Da venerdì aspettavano questi polli...» (Si allude alla scena del pranzo che doveva essere già girata da giorni).

«Da Venerdì?» chiede Eduardo con l'aria di dire: ma avranno fatto i vermi!

«No!» si correggono «li abbiamo cambiati ogni giorno!»

«Ha visto che ha fatto come ha voluto lei, Maestro?»

«Eh, se era come volevo io, stavamo qua altri due giorni!»

Eduardo a Chicago a fare una regia lirica, il *Don Pasquale*, a settembre.

«Ma non andare a Chicago. Impedite a Eduardo di espatriare».

Eduardo nicchia: «Troppi scioperi. Non è come a teatro dove il sipario alle 9,30 va su, immancabilmente».

Proteste: «Eh, ma come! Bisogna continuare. Che titoli saranno i prossimi?»

Si parla di *Sabato, Domenica, Lunedì*. Eduardo promette solo, per ora, il contratto. Io brindo alle prossime dieci commedie di Eduardo in TV. Mimmo Scarano annuisce, sorride, non si compromette.

Arriva Fellini dal teatro n. 5: «Tu hai finito oggi, io comincio oggi, la vita continua». (Ha cominciato *Prova d'orchestra*).

Fra gli attori serpeggia la domanda: gli facciamo un grande applauso.

Poi si trattengono. Per pudore.

Sfilano davanti a Eduardo. Un abbraccio per uno.

LETTERA A IVO CHIESA (Roma, 27 febbraio 1981)

Caro Ivo, mi preme riportare alla luce alcuni concetti fondamentali che la febbre del nostro lavoro recente ha sommerso. Ti trascrivo una paginetta di diario del 25 gennaio scorso (poco più di un mese fa): era un tema di cui intendevo parlarti in un prossimo colloquio.

«Abbiamo perduto sei mesi — oggi avremmo dovuto avere già in cantiere: il progetto Calvino-Ronconi, i Processi di Mosca, ecc. Un altro avrebbe dovuto fare almeno una delle traduzioni. Il mio ruolo è progettuale.

Quella di progettare le linee di una nuova drammaturgia è la direzione in cui il teatro di Genova, in una situazione generale di indubbia mancanza di idee, può differenziarsi ed emergere sugli altri, e a questo penso di poter dare un contributo valido».

Questo, credo, è un discorso cui credi anche tu, e per parte mia è la cosa fondamentale, quella a cui tengo di più. Il resto — che mi rimproveri, e forse qualcuno intorno a te — a me sembra accessorio, se non superfluo. Può darsi che a Genova io abbia fatto poche *public relations*: ritenevo fra l'altro di avere le spalle ben coperte, e che non ci fosse troppo tempo per queste cose.

Tu mi hai offerto, quella sera del *Bugiardo* di Goldoni, e più tardi ne abbiamo parlato a lungo, un progetto drammaturgico. Ti sono grato di avermelo offerto. E te ne sarò sempre grato. Ora, hai anche il diritto di ritirare l'offerta. Io dico solo che è un peccato che questo progetto, di dimensioni pluriennali, perché possa avere possibilità di riuscire, sia abbandonato dopo il lavoro di preparazione.

Io ho spesso pensato, e ne ho accennato più volte, ricordo, a te e a Marco¹⁶, che occuparmi di due traduzioni mi avrebbe preso completamente il tempo e distolto dal progetto a lungo termine che ci eravamo, credo, prefissi, tu ed io. L'ho detto di volata, forse, non ho insistito troppo, questo è il mio torto, ho accettato per spirito di disciplina (come, ti ho spiegato, mi è accaduto in altre occasioni che potrei elencare, ma tralascio). Hanno giocato, certo, le considerazioni economiche — e mi dispiace che tu possa ora pensare che io non abbia apprezzato la vantaggiosità della tua proposta, ma non è que-

¹⁶ Marco Sciaccaluga.

sto il punto. E ho accettato anche perché mi sono reso conto che dal tuo punto di vista c'era il problema della stagione da mandare in porto, e questa era la priorità assoluta. Com'era d'altra parte giusto. E ho accettato questa priorità rimandando a più in là la continuazione del progetto drammaturgico.

Marco ha una felice espressione quando parla di questo problema, ed è: *lo spettacolificio*. Lo spettacolificio vince sempre.

E quel che più conta (me ne rendo conto solo oggi), presi dai problemi del momento, non abbiamo più avuto da quest'estate un discorso disteso, ampio, chiarificatore, incoraggiante, come ne abbiamo avuto tanti nel primo periodo della nostra collaborazione, che ricordo come bellissimi. Poi, è venuto per me, il lavoro, a tavolino, e fra noi, il silenzio. E come sai, non è stato un lavoro da poco: affrontare due testi non semplici, e soprattutto quello di Miller con la responsabilità che m'è piombata addosso dopo la chiusura del teatro di New York, e con un regista nuovo al palcoscenico, anche quello proposto da me, e fortunatamente con esito, tu stesso mi dici, felice.

Mi ricordo una frase di Carbonoli all'inizio dell'anno: «so che dai una mano ad Ivo». Ti ho dato una mano, e ne sono felice, e quel che ricordo di quest'anno è tutto positivo: è il ricordo di uno che ha lavorato in un cantiere, con le difficoltà che ci sono in un cantiere, e sa che da questo nascerà un edificio. Ora questo edificio è in forse. Tu ora trasformi un bilancio (della mia collaborazione con te) largamente in attivo in un deficit. Sono sicuro che passato lo stress (anch'io ne sono uscito solo da poco, e dopo una cura medica) sarai più equanime verso di me.

Voglio solo aggiungere che il discorso drammaturgico che era stato impostato e poi sospeso, attendeva ora i nostri sforzi collegati e più intensi: anche questo non era un lavoro da poco, richiedeva altro che full time.

Di questo lavoro, che in un paio d'anni avrebbe messo il Teatro di Genova all'avanguardia, gli avrebbe dato un ruolo guida, ti elenco, a promemoria, alcuni punti che erano già sicuri:

1. L'impianto con Italo Calvino di un'opera nuova per Ronconi (come si era d'accordo nel nostro incontro a tre all'Agis).
2. I processi di Mosca e altro in quella direzione.
3. Con Marco, avevamo iniziato un discorso, che andava da Ari-

stofane a Büchner al *Cimbelino* (e siamo solo, mi accorgo, alle prime lettere dell'alfabeto), un discorso vasto, che ci ripromettevamo di approfondire dopo la prima del Miller: ed è per questo che gli ho telefonato a Genova un paio di volte. Proprio questi giorni ho letto il V atto del *Cimbelino* rifatto da Shaw, e pensavo di parlarne a Roma con Marco.

4. Con Marcucci intendevo riprendere le fila dei vari discorsi già avviati in primavera, prima della decisione Wedekind. L'originalità di questo discorso drammaturgico era fra l'altro di essere una drammaturgia elaborata (insieme) da (vari) drammaturghi e registi. Anche l'anno elisabettiano, evidentemente, faceva parte di questo.
5. Ti ricordo poi che con Federico Fellini era sempre in piedi un incontro da stabilire con te un giorno che tu avessi tre ore libere a Roma. Lo ricorderai. Con Federico non solo ho avuto un lungo colloquio a pranzo vicino Cincittà, in cui mi ha espresso una quantità di idee e un interesse vivissimo, ma, sulla base di quelle idee, proprio perché avrei dovuto riparlargliene, ho letto già parecchie opere sui temi che a lui interessavano: uno spettacolo su Napoli, uno sui Borgia, uno sul Diavolo: e ho letto (prendendo appunti) il *Diavolo zoppo* di Cazotte, *I Borgia* di Apollinaire, ed altro. Ma evidentemente aspettavo te per prendere una decisione e fissare un appuntamento, cosa che è sempre aperta, quando vorrai.

Ti abbraccio

Gerardo

DUE GIORNI IN DICEMBRE (1985)

Questa è una versione completamente nuova. Le due precedenti non le ho neanche riviste.

Innanzitutto, esiste di ogni opera una versione ideale in qualche mondo delle idee platonico. Ogni volta ci si sforza di arrivarci più vicino.

E capisco Strehler che ogni volta rifà il suo *Arlecchino* da capo. Ma qui c'era, in particolare, il piacere di rifare il viaggio nel ma-

re di Cechov con un così sperimentato nocchiero.

Lo misi subito in chiaro in una lettera a Ivo Chiesa. Questa lettera rallegrò Krejča. «Quando l'ho ricevuta», (in copia) mi disse incontrandomi al Valle durante la prima riunione con gli attori: «è stato il più bel giorno della mia vita».

Questa frase gentilmente eccessiva equivaleva a un gran sospiro di sollievo: nel sapere ch'egli avrebbe evitato stavolta le beghe capitate a Stoccolma, dove il traduttore aveva difeso a spada tratta il suo testo, costringendo Krejča a trovarsene un altro.

Krejča all'Hotel Regina mi dice che vorrebbe rileggere il testo con me. Benissimo. Vediamo dove. Per un mese si pensa a Stoccolma; gli telefono a Stoccolma dove sta provando le *Tre Sorelle*. Preferirebbe, dopo la prima, a Praga.

Finalmente, eccoci invece a Genova. In uno studio tecnico gentilmente fornitoci al livello teatro, essendo gli uffici di sopra impraticabili per guasto al riscaldamento. Krejča ha davanti, tirate fuori dal borsone, la versione tedesca della quale si è appena servito a Stoccolma per comunicare con gli attori che parlavano tedesco; la versione francese di Louvain, di cui ho tenuto conto per un primo brouillon che è tornato da Praga con le annotazioni della signora [...] e che ha Krejča sott'occhio, nonché la versione cecoslovacca. Io ho con me il testo russo con note, della Bradda Books, e seguo unicamente su quello.

Ore d'oro. Raro piacere. Innanzitutto perché posso parlare di Cechov con un conoscitore così profondo. Dialogare su Cechov: scambiare idee, vagliare nuove ipotesi, fare domande, sentir sgretolare verità reputate certezze, cercare (come dicono falsamente i diplomatici) un'identità di vedute.

Mi dice, in apertura: «ho scoperto che il teatro di Cechov è come una cattedrale». (Scoperto: credo che sia alla sua quinta messinscena delle *Tre Sorelle*). Questo accenno alla cattedrale mi ricorda di colpo la guida inglese Miller, la cui stupefacente conoscenza della cattedrale di Chartres abbiamo ammirato in loco quest'estate. Ed è come vedere Raffaello con Roberto Longhi, secondo racconta Giuliano Briganti.

E dice Carlo Repetti delle prove: «parla di casa Prosdorovy come se ci avesse vissuto dieci anni». Esatto. Ma un'altra cosa a poco a poco mi colpisce parlando con Krejča. Qualcosa che riconosco co-

me familiare, e che a un tratto mi appare con chiarezza.

Sono, di colpo, in comunicazione con la grande tradizione slava, quella che folgorò i nostri padri negli anni venti. E in particolare, questa è un'altra ragione del fascino per me di queste ore genovesi: mi trovo improvvisamente davanti a quel che ho per tanto tempo studiato a tavolino senza aver mai conosciuto da vicino: cioè sento la voce di Stanislavskij.

Attenzione non parlo di Stanislavskij come regista, parlo della sua scuola d'interpretazione. Di quella tradizione che consiste nell'evocare i personaggi non dalle loro parole ma nella loro vita totale. Quel penetrare le motivazioni dei personaggi, quel rievocarsi nella loro intelligenza, nella loro complessa esistenza e nei loro intricati rapporti 'al di là del testo', impresa tabù per la tradizione crociana. «Il sottotesto!» salta su allegramente Anna Maria Guarnieri quando gliene accenno. Cioè quel conoscere il personaggio da quel che l'autore non dice di lui, ma partendo da quel che ci dice. Una ricostruzione, una serie completa di mosse agli scacchi. Questa tradizione da noi si è perduta perché ha prevalso il partito di chi ha ridicolizzato questa penetrazione trovandola inutile. Un teatro visivo e brillante, un teatro di mattatori può benissimo farne a meno. Da noi ha vinto la formula estrosa e deformante, e a scorcio, di Mcjerchol'd. (E il grande libro di Ripellino: *Il Trucco e l'Ombra*¹⁷ lo prova: Mcjerchol'd vi è idolatrato, Stanislavskij sbeffeggiato, come nel ritratto di Bulgakov, che lo ritrae nei tardi anni).

Krejča, con la sua visione profonda e totale («Cechov était plus fort que Monsieur Freud» lo sento rispondermi) riscatta Cechov dalla teoria che ne fa soprattutto autore di vaudeville e di farse, teorie cui tutti abbiamo un po' sottoscritto, e che sembrava dover essere un po' la chiave di volta della sua interpretazione più 'aggiornata'. Questa teoria che ci era parsa l'uovo di Colombo (l'aveva lanciata Cechov stesso, ed era la base del suo cosiddetto antistanislavskismo noi l'avevamo fatta nostra, a parte il 'verba magistri', per protestare contro la desolante letteralità con cui Cechov veniva rappresentato. Sentivamo che c'era ben altro che quella crepuscolare sfilata di lamenti che ci veniva propinata. Lo sentivamo confusamente, ma non sapevamo come risolvere il problema. La risposta era nella profonda

¹⁷ Così nel testo; si tratta, naturalmente, de *Il trucco e l'anima*.

ricchezza del sottosuolo cechoviano).

Il paradosso di Cechov consiste nel fatto che questa complessità si esprime in parole di estrema inaudita semplicità. E l'errore più grande è «recitare il testo». Il regista che fa recitare, che mette in scena il solo testo commette l'errore più grande perché si arresta alla superficie. D'altra parte (e qui veniamo al problema della versione) il traduttore commette l'errore più grande quando cerca di andare oltre la superficie.

Ma al tempo stesso ogni parola deve conservare la vibrazione, l'eco di quel sottofondo che ribolle.

Va anche detto che un altro errore è tradurre Cechov aggiungendo al testo qualcosa che si è indovinato e che si vuole trasmettere al lettore. Questo è un errore (di ridondanza) in cui sono caduto nella seconda versione. Trop de zèle. Mi sembrava di agevolare la comprensione. Ma questo può farlo solo il regista, se sa, non può il traduttore. (È vero che al traduttore pare di poter dare una mano al regista che non vede — ma qui, chi vede c'è).

Cechov è ambiguo, proprio perché è così semplice, e non vuol dire di più di quel che sui suoi personaggi gli sembra di sapere. Nessuno come Krejča va al fondo di questa ambiguità coraggiosamente, cioè col lanternino dell'intelligenza e della fantasia. Si cala come in una galleria da illuminare. Ma da questa complessità rischiarata risale, insisto, non con più complessità ma con più semplicità.

Risento le nostre voci nei nastri delle nostre ore di Genova. Recitiamo, ripetiamo frasi, parole, Krejča assapora l'italiano, io vaglio, verifico, csamino frasi idiomatiche. Il testo subisce una dieta. «Sto dis-italia-nizzando il mio testo» gli dico (intendendo che farò di tutto per spogliarlo di espressioni popolari, gustose magari, ma svianti). Mi risponde ridendo anche lui: «Mais il faut qu'il reste italien».

Puntualizza battute: il «mi rivolta» di Masa al terzo atto si riferisce non, come si potrebbe pensare, al comportamento disgustoso di Andréj che s'è venduto tutto, ma alla sua propria situazione familiare. E così tante volte: l'attenzione non è rivolta alla parola in sé, ma all'azione, alla motivazione che sottende. Tante volte l'espressione letterale ha un senso nascosto, stabilito da un'azione che verrà.

Ma questo aspetto ascetico della parola viene dal fatto che la pa-

rola 'pesa meno'. Strano a dirsi per un grande scrittore. La parola pesa meno di tutta una serie di intrecci e rapporti. La sua forza non viene da sé ma dal di sotto. La parola è solo sintomo, è un residuo, a volte un carbone spento che 'galleggia'. Come spiegare questo status della parola in un grande scrittore? Egli affidava alla rappresentazione gran parte di quel che voleva dire, e la parte affidata alla rappresentazione è quella della narrazione. Il teatro di Cechov è l'invenzione originale di un grande narratore.

Quanto alle idee di Cechov: chi aveva ragione Versinin o Tuzenbàch? Anche di questo abbiamo parlato con Krejča. Sintetizzerei così. Una volta (al tempo della regia di Visconti) sembrava che avesse ragione Versinin. Guai se non fosse stato così. Chi pensava il contrario era un traditore. Non era questo che volevamo? Cambiare il mondo? Non era radioso il futuro dell'umanità? Ora quel futuro sembra bloccato.

Si può circumnavigare Cechov in una vita: ora Krejča può convincermi che Cechov era dalla parte di Tuzenbàch, e che Versinin era un chiacchierone da salotto. A tavola, alla nostra domanda: «Quando cambieranno le cose, lì da voi», risponde appassionatamente: «Jamais! Jamais!». È quel che risponderrebbe Tuzenbàch.

Lo lascio con rimpianto, alla fine dei due giorni genovesi nel cortiletto in cui si fronteggiano Plaza (dove va lui) e Eliseo (dove sto io). Ha appena finito di spiegarmi la sua regia di *Padre* di Strindberg, fatta a Parigi, per Vitez.

«Venez, venez voir les répétitions. Tout sera clair». Me ne vado dopo avergli detto che mi piacerebbe parlare con lui, un giorno, del *Gabbiano*, capolavoro in tanti punti misterioso.

Dopo di che, quindici giorni di lavoro.

Poi al lavoro. Dopo la des-italianizzazione verso una nuova semplicità. Per una strana alchimia le parole di Cechov mi apparvero, in quei quindici giorni, a tratti levigate e corrose come i ciottoli dei poeti liguri, come Sbarbaro, o come gli *Ossi di Seppia* di Montale.