









PICCOLA BIBLIOTECA ADELPHI

757

DELLO STESSO AUTORE:

*America amore*  
*Dall'Ellade a Bisanzio*  
*Fratelli d'Italia*  
*L'Anonimo lombardo*  
*L'Ingegnere in blu*  
*La bella di Lodi*  
*La vita bassa*  
*Le Muse a Los Angeles*  
*Le piccole vacanze*  
*Lettere da Londra*  
*Marescialle e libertini*  
*Mekong*  
*Paesaggi italiani con zombi*  
*Parigi o cara*  
*Passeggiando tra i draghi addormentati*  
*Pensieri selvaggi a Buenos Aires*  
*Ritratti e immagini*  
*Ritratti italiani*  
*Specchio delle mie brame*  
*Super-Eliogabalo*

*Alberto Arbasino*

# GRAZIE PER LE MAGNIFICHE ROSE

*Una scelta*



ADELPHI EDIZIONI

© 2020 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3506-0

Anno

2023 2022 2021 2020

Edizione

1 2 3 4 5 6 7



## INDICE

Una settimana romana	13
Una stagione a Broadway	27
Il Bardo sotto il tetto di nylon	76
Le esequie della tragedia	102
Due notti a Epidauro	114
Tre festival	126
Bayreuth	126
Monaco	131
Salisburgo	131



# GRAZIE PER LE MAGNIFICHE ROSE



Dobbiamo confrontare il materiale del racconto di fate col materiale del rito dell'iniziazione, e all'uopo dobbiamo anzitutto caratterizzare tale rito.

... L'eroe del racconto, sia esso il principino, oppure la figliastra scacciata di casa, oppure il soldato disertore, si ritrova invariabilmente in una foresta, e per l'appunto in essa hanno principio le sue avventure. Questa foresta non è mai descritta più precisamente. È fittissima, buia, misteriosa, un poco convenzionale, non del tutto verosimile.

V.J. PROPP, *La foresta misteriosa*

... penetrare nel palazzo del mago o della fata, fare aprire davanti a me le porte che non si schiudono finché non si è pronunciata la formula magica...

MARCEL PROUST, *Il tempo ritrovato*

Il Romance della Ricerca ha analogie sia coi riti sia coi sogni; e i riti esaminati da Frazer e i sogni esaminati da Jung mostrano la sorprendente somiglianza formale che ci aspetteremmo da due strutture simboliche analoghe al medesimo oggetto. Tradotto in termini onirici, il Romance della Ricerca è l'itinerario della Libido verso una soddisfazione che liberi dalle angosce della realtà, eppure contenga ancora quella realtà. Gli antagonisti della ricerca sono spesso figure sinistre, orchi, maghi, streghe, giganti, chiaramente d'origine parentale; ma vi s'incontrano anche figure parentali emancipate e redente, come nelle ricerche psicologiche di Freud e Jung. Tradotto in termini rituali, il Romance della Ricerca è la vittoria della fertilità sopra la Terra Desolata. Fertilità significa cibo e bevanda, pane e vino, corpo e sangue, l'unione del maschio e della femmina. Gli oggetti preziosi portati indietro dalla ricerca,

o visti o ottenuti come risultato di questa, combinano talvolta le associazioni rituali e psicologiche.

NORTHROP FRYE, *Teoria dei miti*

... l'avventura nel tempo di un uomo alla ricerca di ciò che sfugge al tempo, l'inseguimento attraverso l'intermittenza e la discontinuità di un *moi* unificato e creatore; o ancora, come dice Georges Poulet, «il romanzo d'una esistenza alla ricerca della sua essenza». Il tempo e l'intemporale, l'intermittenza e la permanenza sono i due poli tra i quali evolve l'eroe lungamente accecato di questo pellegrinaggio ontologico.

JEAN ROUSSET, *Proust*

Preso nel suo contenuto reale, la fenomenologia è la scienza dell'essere di «ciò che è»: l'ontologia. Le spiegazioni proposte sui compiti dell'ontologia hanno stabilito la necessità di un'ontologia fondamentale che prenda per tema un 'essente' privilegiato... l'*esserci*: un essere che non è semplicemente dato come un essere fra gli altri... ma si comprende sempre a partire dalla sua esistenza.

La comprensione dell'Essere è essa stessa una determinazione d'essere dell'*esserci*... La fenomenologia dell'*esserci* è *ermeneutica* nel senso originario della parola, riguardante tutto ciò che concerne la 'esplicitazione'...

MARTIN HEIDEGGER, *L'essere e il tempo*

... ma il mondo della realtà, per il pittore, non è già il contenuto, soltanto il materiale per la sua pittura.

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Letteratura e cinematografo*

## UNA SETTIMANA ROMANA

«Raperonzolo Raperonzolo, metti fuori il tuo codinzolo! ».

J. e W. GRIMM, *Rapunzel*

Turbati dagli allarmi sulla crisi del Teatro Italiano che si sono letti in ogni giornale per molti anni, e ansiosi delle sue sorti; percossi da presentimenti e da ambasce; finalmente travolti dalla commozione dopo aver appreso dalle cronache la rappresentazione simultanea di tantissime novità connazionali su tutte le scene della città; noi che di solito non andiamo mai a teatro, preferendo battere i cinema e le sale da ballo – approfittando anche d'una fortuita assenza di Chiaromonte da Roma, che rendeva disponibili le sue due 'colonne' per un certo numero del «Mondo» – abbiamo deciso di rastrellare tutte le platee della Capitale, una o due per sera, per la durata appunto d'una settimana; e al termine di tale corrida riferire quello che abbiamo visto, in un rapporto veridico e sincero: «Cose... cose... signore mie... cose!...» (Luigi Pirandello, *Così è, se vi pare*).

La prima spedizione è partita al Teatro delle Arti, dove si stavano rappresentando *Le ragazze bruciate verdi*. Trattavasi di una specie di cruda denuncia, però anche di vigorosa protesta, che riesce a produrre felicissimi risultati d'ininter-

rotto fou rire, come quando subito nel dopoguerra le Compagnie Grenier-Hussenot presentavano alle Tuileries *Le Due Orfanelle* e *I Tre Moschettieri* senza affatto mettere le mani nel testo, si limitavano a recitarlo con un ritmo un po' accelerato; e questo bastava a intrattenere pomeriggi di ilarità continua nel pubblico. Anche Clouzot, nell'unico film comico che ha fatto, *Miquette et sa mère*, per ottenere effetti assai simili ricorreva a un Carro di Tespi da Capitaine Fracasse che rappresentava neri feuilletons lacrimevoli in venti atti, con Jovet capocomico. Non ogni testo può rendere tanto.

Ma in questo nostro Tespiario, dentro c'era tutto: il dopoguerra, la periferia, gli interni popolari, la biancheria sporca, il caso Montesi, gli obiettori di coscienza, gli epurati, la cocaina, le canzoni di Sanremo, gli esistenzialisti, i teddy-boys, la polizia, le case d'appuntamento clandestine, un finto ricco uguale a tutte le creaturine che calano ogni domenica a Milano da Gallarate e da Saronno per applaudire la Wanda Osiris «al Liric in pé» col loro pulloverino bianco buttato sulle spalle a scialletto. C'era la signora Lola Braccini che compare nel terzo atto con una sua treccia nerissima di dietro, e un suo strazio di madre molisana; e quando le raccontano che sua figlia faceva «i balletti rosa» in posizioni mai viste, prima singhiozza «no, no-no-non-posso... credere che... la mia figlioooooofa... cesse... p-a-r-t-e degli esgigentialisti...». Poi aggiunge «... e come poteee-va... prendere – la – chochaina... leichenonbevevaneancheunbicchierinodivinoatavola!». E va avanti tutta così,



un gran godere. E c'è poi la signora Lia Zoppelli, mai più rivista dai vecchi bei tempi quando girava per i Teatri Sociali con una rivista lombarda, dove lei e altre due sublimi, la Origoni e la Worth, venivano fuori insieme in passerella, e cantavano, sempre tutt'e tre insieme «Tiremm innanz – tiremm innanz, bagai, tiremm innanz – la vita è bella assai – tiremm innanz bagai – bagai tiremm innanz!» finché venivano riassorbite in un carnevale, buttate in aria, ributtate per terra, bacciate dal vecchio Barrella in costume da cuoco. Qui invece lei è padrona di un locale di meretricio borghese, in un decoro uguale agli ambienti di certi sketches di Nelli & Mangini nel 1941, con i mobili dipinti nel fondale e la scrivania vera, novecento, in mezzo; entra l'industriale milanese, tutto Duomo e Panettone, che vuol fare con due alla volta; e lei gli chiede: «Commendatore, la gradisce una cedrata?».

La commedia è tutta impostata sul tema «non bisogna lasciarle venire da sole a Roma, città tentacolare e vernacolare, e soprattutto escano da sole il meno possibile, se volete che sposino un buon impiegato»: perciò un gruppo di culone recita animosamente con le sottovesti e coi petti, telefonano in letto come oramai tutti dopo *D'amore si muore*, mettono i pentolini al fuoco dicendo la battuta spregiudicata, e fanno l'amore precariamente sul tavolo, e mi pare anche sul ferro da stiro, col giornalista convenzionale che fa le indagini con la stilografica in mano; perciò ancora fuori dalla finestra della polizia brillano e si spengono i peccaminosi neon

rossi e verdi, scrivono « Night » o « Sale e Tabacchi » contro una notte peccaminosa e cupa, e contro la stessa notte si vede passare di tanto in tanto una qualche bruciata culona, quando per difetto di spazio dietro le quinte deve rientrare dalla comune.

Al teatro ci hanno subito molto informati sul fatto che il lavoro aveva avuto tanto successo all'estero; « ma l'estero è grande... grande... » diceva una spettatrice pensosa dietro di noi. Si deve onestamente riconoscere, però, che a differenza di quasi tutte le Inchieste e Indagini pensosamente in corso sui nostri palcoscenici – quasi tutti trasformati in fòri interiori – questa qui arriva a scoprire l'assassino. È uno che non si è mai visto in scena, non lo si è neanche mai sentito nominare, non ce lo fanno neanche vedere alla fine, però il pubblico ha la soddisfazione di sapere che la poveretta è stata ammazzata da questo tale a cui è stato messo, non si capisce perché, un nome somigliante a Morante e Moravia.

Il secondo giorno, era l'ultimo della *Madame Sans-Gêne*. Matinée familiare, e un pubblico meraviglioso dentro il Quirino caldo. Di spettacoli come questi, non ne perdiamo neanche uno: per vedere *Luigi XI*, *Battaglia di Dame*, *Manman Colibri*, o uno Scribe poco noto, siamo capaci d'inseguire la Compagnia D'Origlia-Palmi e la signora Elsa Merlini fino agli oratori più impervi. Ma questo spettacolo era un « vedere per credere ».

Noi siamo rimasti soltanto per l'Atto delle Duchesse (il secondo), perché si temeva di cedere

al godimento; però anche un disinvolto come Visconti, che era lì, si limitava a ripetere per Resistenza Inconscia «ma dopo tutto non si tratta che di un antico 'soggetto' della Ristori», quando si è vista la scena dei Ventagli Nervosi. Ma l'Impasto degli Istinti si risolveva in un gran torcersi, non si aveva più la forza di reagire al fou rire.

Un ciambellano lezioso con un assurdo accento e una parrucca solida come un Saint-Honoré, da prendersi così com'era, dicevano gli spiritosi, e portarselo a casa, solo se si possedesse un terrazzo o un giardino, annunciava dunque «la Regina di Napoli», «la Principessa di Lucca e Piombino», e Duchesse dai nomi inverosimili: entravano la moglie del suggeritore, la sarta, la mamma della cassiera, una checona vestita da donna, un paio di bambinacce nere di pelo, tutte con tiare e collaretti, con fiocchetti giù dai petti, con bordure di pellicce un po' russe e con diademi di strass un po' bassi: tutto un garbo, un porgere, un sedere di sbieco e un inchinarsi di tre quarti, tutto un gorgheggiare di traverso. E poi, ogni volta che la Sans-Gêne «ne dice una delle sue», ecco il movimento dei ventagli nervosi, dal «frrrr!» al «trac-trac!». Indimenticabile. Gli uomini della pièce, invece, non si distinguevano secondo le classificazioni tradizionali (amoroso, padre nobile, brillante, promiscuo, raccattapalle), ma a seconda degli oggetti introdotti nei loro calzoni bianchi attilati per alludere all'idea della forma virile: chi aveva messo panini, chi brioches, chi lenzuola annodate della Lavanderia Sans-Gêne, chi infi-

ne la cornetta del telefono, e si è capito benissimo, o addirittura l'elenco della Teti.

La terza sera, siamo andati al film della Magnani (cosa sarà mai stato?); ma praticamente non si è visto nulla, perché appena dentro nei palchetti e nei sacelli si sono cominciati a fare subito degli incontri infami o scoperecci. E quindi, chi è uscito per andare all'84, chi è partito per l'Acqua Bullicante, chi si è spostato a vedere le canzoni alla televisione nei bar tuscolani.

Ci avevano detto che *La Romagnola* era una cosa più lunga del più lungo O'Neill, e sarebbe cominciata nel pomeriggio, «in broad daylight». Perciò alle quattro del quarto giorno eravamo già pronti, e alle cinque abbiamo cominciato a muoverci. Siamo capitati così a un ricevimento «in piedi» pieno di gentildonne in «en tête», e tutti informavano che un gran gruppo di chic romani e milanesi... «si va tutti a questo Valle, per manifestare tutta una solidarietà alla Lalla, che si è comportata così bene nella trama coniugale». Sentendo quel titolo, *La Romagnola*, e conoscendo il miglior repertorio dell'epoca d'oro di lei, molti s'aspettavano una pochade boulevardiera, un po' fascista, però in fondo generosa, non ostile all'Inghilterra, col suo gusto 1938 giustamente preservato, coi preservativi e tutto, anche con un po' di giaccone di volpi argentate, con la cintura e le tasche, scarpe di sughero e turbante di maglina; o tutt'al più un minuscolo dramma d'ambiente casinesco, come *Ho sognato il paradiso*, ma magari tra il Casino e il Golf.

Li abbiamo visti dopo, stralunati e stravolti, co-

perti di merde nella platea del Valle, sotto il gettito di manifestini e d'uova marce, che arrivavano da tutte le parti sul palcoscenico e sulla gente: padri della patria seduti in prima fila, donne 'importanti' con i cappelli a medusa o anemone di mare, vibratili come a cinquanta metri di profondità, la Magnani, due Merlini, una Bosè, tiare e antichi ermellini e Balenciaga neri col filino di perle vere, la Franca Valeri, la Nora Ricci, la Lilla Brignone, 'neri' col busto, vedove abusive, fidanzati posticci, accompagnatrici di parata, giovanotti intrattenuti da nobildonne in scarpina di strass e calza a rete per dissimular l'edema alla caviglia, ricattatrici famosissime, sarti con le indossatrici, registi con gli assistenti, modisti, cavalier serventi, e attrici come Elsa de Giorgis e Laura Betti, per cui in una 'kermesse' come quella lì (la chiamava kermesse anche il programma) il posto più giusto sarebbe sempre sul palco con la Lalla, non già in platea.

Durante la gazzarra dei fascisti, così stupida che per poco non finisce per tener su lo spettacolo, la maggior parte del pubblico reagiva applaudendo e gridando che bisognava applaudire. Ma era un 'caso', che anche a pranzo dopo si trovava difficile da valutare serenamente, senza le ambivalenze di giudizio inevitabili dati gli orrori della commedia: di una noiosità insopportabile, senza struttura, senza forma, scritta in un italiano incredibile, mai esistito, e molto brutto: con zone turpemente retoriche e blocchi liricheggianti con le immagini e le metafore, con gli stessi imbarazzi prima di idee e poi di

linguaggio dei bolognesi confusi, e quel medesimo qualunquismo di sinistra che dà un colpo di qui e una botta di là, e indigna tutti – tanto che se la dimostrazione-contro non l'avessero fatta i fascisti, potevano farla i comunisti con gli stessi criteri.

Questo «Sangue romagnolo» lo si è visto in bilico sempre fra il D'Annunzio degli afrori e un certo Brecht non troppo rappresentato da noi (i suonatori in barcaccia del *Cerchio di gesso del Caucaso*, la visita militare in *Tamburi e trombe*), quindi anche una specie di Figlia-di-Jorio-Coraggio; ma tra gli antecedenti, oltre quelli funesti dei teatrini sperimentali del '40, e a un po' di vittorinismo alla Saroyan, si riconosce anche un po' di quella «arte popolare» che fa spesso da mamma a tanti gattini ciechi: il «tradimento degli ammiragli», consumato col suo cannone di carta puntato verso sinistra, mentre il mare è nel fondale, e loro guardano coi binocoli verso la platea, è malamente basato su quelle antiche riviste di Macario con la Merlini e la Padovani, dove Rizzo comandava sempre una portaerei chiamata *Oklabama* o *Macariolita* per approdare nell'Isola delle Sirene.

Come spettacolo, sembra una valigia aperta dove si può mettere e togliere qualunque cosa, scarpe, libri, camicie sporche, panini imbottiti, spostare le prime scene in fondo, e le ultime al principio, tirarne via dieci o aggiungerne cinquanta, magari prese da altre commedie, senza che il risultato in fondo cambi, perché nessuna pare che abbia una ragione vera di star lì; e a furia di infilar dentro quadri 'tipici' o 'rappre-

sentativi' di un'epoca o di un costume – 'tipico' nel senso di media fra diversi esemplari: il 'tipico' (o 'medio') federale, la 'tipica' (o 'media') riunione di C.L.N. clandestino, il 'tipico' incontro fra generale italiano e generale tedesco, la tipica presa di ostaggi, la tipica fucilazione per rappresaglia – si finisce per franare talmente nel generico, oltre che nel risaputo, purtroppo, da riuscir senza paragone più slavati e generici di qualunque ritaglio di vecchio giornale; e si ha un'impressione di suoni e colori astratti, che non rappresentino più nulla.

Ma le vere ragioni d'ambivalenza nel giudicare cominciano dalla solita irritazione vedendo rappresentati così male avvenimenti nobili di un'epoca gloriosa; fa venire inevitabilmente il dubbio se sia una questione d'ingenuità e inesperienza smisurate, o non piuttosto un ricatto sentimentale alla parte più dignitosa degli spettatori: una volta messe in scena delle stragi di partigiani, se bene o male si applaude, tanto meglio, è un successo per l'opera e per la compagnia; ma se fischiate, fischiate Marzabotto, o infami, e non più un brutto spettacolo; e si può quindi montare il 'caso', politicamente, come non si potrebbe proprio con la povera Sans-Gêne. La stessa ragione per cui l'oratore politico finiva il discorso urlando «Viva l'Italia!» e si metteva una mamma in ogni canzone. Diceva ancora qualcuno: «anche malissimo rappresentati, è giusto rievocare spesso quegli avvenimenti; e il tentativo di farli ricordare al pubblico è sempre generoso». Veramente? O non si fa piuttosto un cattivo servizio al pubblico, e un

torto a dei nobili principi, malmenandoli in questo modo ridicolo? E ancora, anche se – va bene – è troppo parlare di «atto di coraggio», indubbiamente sarà stato un gesto importante da parte del Governo il buttar via per sovvenzionare la serata una somma enorme che avrebbe permesso di far funzionare parecchie buone compagnie per una stagione intera; ma anche ammettendo per tutto, per tutti, il beneficio della buona fede, è una buona azione compromettere ideali gloriosi e seri associandoli a irritazioni e a noie intollerabili, a simboli detestabili come quella odiosa vecchia matta, specie di mammy negra-bianca che prevede sventure ai Confederati leggendole nel fuoco e nelle foglie di tabacco come nei film ‘sudisti’ del ’41, e compare in ogni episodio della serata ad annunciare la mala sorte ai personaggi e alla Patria, finché si fa strada nel pubblico, da molesti indizi, che si tratti di un emblema della Patria stessa?...

Alla fine, è sembrato che la reazione più giusta allo spettacolo alla gazzarra e al ‘caso’ fosse quella della celebre truffatrice Lina Battiferri, che si tirava su – tutta nèi e cicisbei – dalle tre seggiole in fila dove aveva dormito con un fazzoletto sulla faccia; e si sporgeva dal palco, cattivissima, urlando contro i fascisti: «Dio vi maledica, o bestie, non contenti d’averci rovinati per vent’anni, adesso per colpa vostra ci tocca applaudire questa cosa!».

Anche la *Carne unica* (ricordate Silvio Giovannetti, bambini?...), che abbiamo visto la penultima sera del nostro giro, era a stento credibile,



per quell'unico primo atto per cui si è rimasti. Immaginate che c'era dentro una comunità valligiana in una gola montana a dirupi – tra la fonduta e il *Franco cacciatore* – tutta mitica e tutta bagna cauda: personaggi tutti con nomi « di fantasia », si esprimevano per mezzo di allucinanti (e allucinogeni) aforismi dattilo-spondai-ci, per dare l'idea di un dialogo 'secco' – sempre sull'approssimativo e sul Terzo Programma. Dopo aver tanto sentito parlare di questa Signora, che per leggi non scritte e tradizioni ereditarie non saliche domina questa Valle fin troppo nominata (la Valle dice, la Valle pensa, la Valle crede, fa, combina, lo Spirito della Valle, stiamo bene solo fra noi, sempre nella Valle), non si vede poi arrivare una Verdurin da area giacosianamente depressa, ma la signora Elsa Merlini in abito lungo. (Sempre, in queste commedie, se c'è una signora che è una Signora, essa comparirà 'in lungo': nessuno riesce a dimenticare, nella *Aigrette* di Niccodemi ribattezzata *L'amante delle penne d'oro*, l'anno scorso, una porta che s'apriva, entrava la signora Lola Braccini dicendo « per di qua, duchessa, nel salone », indicando la solita scrivania novecento da commissariato; e veniva fuori la signora Celeste Aida Zanchi – indimenticabile perché il capocomico Ruggeri le proibiva di mettere le iniziali C.A.Z. sui bauli – e veniva fuori in 'lungo' color albicocca, perché tutti sanno che una duchessa, anche in casa, anche di mattina, anche al cesso, non porta mai gonne più su della caviglia). Il 'lungo' della signora Merlini era giustamente villereccio: verde-ramarro, col suo

bel bozerino in tinta, bordato di passamaneria dorata, come una pianeta da prete; con un suo corpino nero a finestrelle tirolesi a cuore, e una scollatura dissimulata da merletti, e da violette nei capelli. Il signor Carlini veniva invece vestito da cavallo: stivali chiari, giacca di daino con due spacchi, martingala a bottoni, revers impunturati, sciancratura fantasiosa; maglione ciclistico beige, finto-cashmere, con collo arrotoato. Perché? Non lo si è capito mica bene. In quel solo atto che abbiamo visto si trovavano dentro insieme due di quegli ingredienti che già basterebbero, ciascuno da solo, a far grande e da piangere un intero dramma del Guf: cioè la prova di sacra rappresentazione finto-Jacopone, dove tutti gli abitanti di una certa area sottosviluppata interpretano parti di Giuseppe e Maria, Asino e Bue, Fede Prudenza e Giustizia; e quel tipo di 'indagine', non tanto poliziesca quanto basata sul niente, che *sembra* 'gialla' ma invece tira a Scoprire Abissi nei Cuori, come si è sempre usato nel peggior Betti e nel peggior Fabbri. Suonava il campanello per il secondo atto. Allora siamo andati da Rosati.

Il sabato sera, già sognando il mare per il giorno dopo, siamo andati all'Opera per vedere un *Trovatore* con Lauri Volpi, al disotto d'ogni immaginazione: soprano grassa, tenore vecchio, baritono senza voce, abietta zingara vestita da Arlecchina, e tutto. Si era arrivati lì con l'intenzione di andar via subito dopo un quarto d'ora per finir la serata al Brancaccio o alla Stazione, ma dopo tutte le altre guittate orride questa ci ha affascinato con tali gaudii che non siamo

più riusciti a andarcene. Così, ha da essere l'opera: una corrida! Macché soprano magre: vadano all'estero! Macché scene di Picasso o di Casorati: i pittori facciano dei quadri! Macché ballerine in grado di muovere i piedi: passino alla rivista, o almeno al Ninfeo di Villa Giulia! Non entravamo all'Opera dai tempi di una antica *Traviata*, con la Rizzieri protagonista e il palco girevole – regia di Forzano: altro spettacolo indimenticabile, quello! – ma siamo rimasti lì in quella incantevole sala, persuasi che il *Trovatore* non ci aveva mai tanto stravolti, neanche alla Scala, neanche con la Callas e la Stignani, e convinti che l'Opera è un gran teatro e che il Melodramma non si può rappresentare meglio di così: ruote di carro, Meo Patacca, fuochi di carta rossa, pance sporgenti in fuori, elmi di pupi siciliani, penne di struzzo blu-reale altissime, parrucche bionde con l'orecchio fuori dai boccoli per sentir cosa dicono gli altri, protagonista sdraiato in proscenio sulle sue pelli d'orso, come un pendant già lì pronto per Ilaria del Carretto, scenografie da *Mefistofele*, comprimari che fanno la loro *Manon* o la *Carmen*, comparse da *Turandot* o da *Aida*, e nel pubblico marinai travestiti, falsi imperatori, finte sarte, finte semplici e finte astute, stranieri alla deriva, figli di famiglia controcorrente, mezze calzette in falpalà e tacchi alti, creaturine 'bene' in abiti da barabba, parrucche maschili e femminili, tiare da piazza Vittorio, belletti da tabaccaio, facce mai più viste dalle bagnature a Torvaianica, e ardue quindi da ricollegare al didietro che compete a ciascuna, an-

che diversi rappresentanti della Politica e delle Arti, con le Consorti, e melomani milanesi con tante barbe arrivati apposta quantunque la stagione sia aperta anche alla Scala. Tutti, per motivi non giusti.

Che opera! Che spettacolo! Che città! Siamo venuti via felici, torneremo decisi a tutte le repliche.

[primavera 1959]

## UNA STAGIONE A BROADWAY

Un europeo arriva a New York ingordissimo di teatri, e sa già di fermarsi parecchio tempo. Per prima cosa apre i giornali alla pagina degli spettacoli, trova una trentina di titoli. E certamente conosce parecchi nomi: se vede scritto Arthur Miller o Helen Hayes o Tallulah Bankhead dovrebbe pur sapere cosa aspettarsi. Si sarà letto magari un po' di Clurman o di Bentley, di Fergusson o di Mary McCarthy. Ma anche con dietro una larga conoscenza diretta dei palcoscenici italiani e inglesi e francesi, davanti alla maggior parte di questi annunci non riesce a orientarsi subito. E non lo aiutano poi tanto le pubblicità specializzate della rivista « Cue » (« la guida completa ai divertimenti di New York e dintorni »), né le insegne luminose che si trova davanti, una appiccicata all'altra, appena fatto qualche passo intorno a Times Square. Questa 'Theatreland' è in fondo un territorio abbondantemente sconosciuto, dove tocca sempre avventurarsi senza guide. Infatti, al di fuori delle riflessioni di qualche talento privato, la piattezza, la povertà di idee, la nera inettitudine dei critici drammatici tenutari di rubriche a New York è un luogo comune ormai tanto proverbiale che non fa più neanche ridere; neanche scherzare con quel giochetto che si fa in provincia e consiste nel prevedere per una qualun-

que 'prima' italiana ogni recensione del giorno dopo (non già giudizio ma riassuntino; mai un « benissimo » o un « malissimo » o comunque uno Sbilanciarsi: sempre un mite, indifferenziato « benino »), ogni frase d'apertura e chiusura, e fin tutti i soliti aggettivi adoperati per le prestazioni d'ogni singolo attore dai banali cronisti tipo « La commedia è piaciuta ».

Una prova? Ecco un elenco di nomi: John Anderson, Howard Barnes, Arthur Pollock, William Winter, Frank Aston, Richard Lockridge, Alexander Woollcott, John Corbin, Burns Mantle, Alan Dale, Percy Hammond, Heywood Brown, John Mason Brown, Brooks Atkinson. Quanti ne conoscete? (È un 'test' sottoposto dal « London Magazine » al Lettore Inglese Colto; e si tratta dei critici teatrali americani ritenuti di volta in volta i più importanti e autorevoli del mezzo secolo).

La carenza sarà curiosa, però pare normalmente accettata, come un dato ovvio e senza rimedio: tanto vero che quando il « New Yorker » ha avuto bisogno di un critico nuovo con un minimo di 'linea' d'acutezza e di verve ha dovuto per forza importare Kenneth Tynan dall'Inghilterra. Da parte nostra, con un mese a disposizione, poteva essere divertente dirsi: ecco, ci sono questi trenta spettacoli in giro? Bene, ci si butta, si va a tutti: i belli, i brutti, i mediocri, gli orribili. Baracconate, porcate: prima vedere, poi parlare. Alla fine, dopo aver sezionato nel senso della larghezza una stagione presa a caso, avremo una quantità di nozioni e di conferme da fissare sulle idee generali preconcelte: il 'pa-

norama' riassuntivo che pareva così indispensabile quando predispono questi appunti 'a caldo', nel '59...

Questa scorreria 'sistematica' riesce poi facile: tutti i teatri vicinissimi, come da nessun'altra parte; e divisioni di competenze ben delimitate. Il gruppo dei teatri grossi, riuniti fra la 42ma strada e la 45ma e la Broadway, a tre e quattro e cinque per ogni isolato (ed è importante: forse la somma degli spettatori riesce maggiore che se fossero lontani e sparsi), in mezzo alle altre attrazioni della grande strada: le luminarie da fiera, le tavole calde, le vetrine di libri finti-pornografici, i cinema di film nudisti, i negozi di oggetti 'divertenti' per fare gli scherzi agli amici di paese, conversation-pieces da pochi soldi, magre predicatrici che strillano tutte le sere contro il peccato, e le due grandi réclames famose, la cascata d'acqua vera sul tetto di un casamento basso, gli anelli di fumo ritmicamente buttati in su da una boccaccia spalancata. Come distretto, affollato, notevolmente volgare e di giorno anche squallido, non troppo divertente, niente affatto ricco, e di carattere soprattutto commerciale. Perciò sembra anche naturale che questi teatri siano così sempre vecchiotti, maltenuti, con le poltrone un po' lise, stucchi dorati e sporchi, ridottini troppo stretti: però *teatri veri*, dunque, con tutti i connotati a posto, soprattutto l'indispensabile peluche rossa: non arene o cantine o ballatoi come i nostri, con le pareti chiarissime a lato del boccascena, per creare separazioni telescopiche fra il pubblico e gli attori. Naturalmente anche tutti in

mano a pochi impresari che fanno il loro mestiere solo per speculazione: van su soltanto le produzioni commerciali importanti, quelle che devono durare parecchi mesi per recuperare i capitali investiti: e siccome si tratta di un giro d'interessi piuttosto cospicui, è chiaro che la maggior parte delle esigenze andranno sacrificate a quelle del successo finanziario. Così è anche fin troppo naturale che vengano coltivati specialmente quegli autori che hanno tendenze e vizietti coincidenti con le ricette di successo del momento: hic et nunc si vede che vanno ancora molto i gravissimi problemi sessual-tormentosi di anime perse in un Vecchio Sud in cui ciascuno possa riconoscere facilmente casa propria e se stesso; poi, vanno quelle biografie romanzate o in musica di personaggi irrilevanti o triviali, di un interesse misterioso e incomprensibile, come la sordomuta-prodigio, l'ex-sindaco eupeptico, il complesso vocale che si distingue dal Quartetto Cetra in virtù di un repertorio più severo, e di passate persecuzioni naziste. Vanno anche molto le Imitazioni del Teatro: commedie che si occupano di altre commedie, musicals che trattano delle vicende di un musical, spettacoli dove gli attori raffigurano attori, con tutti i loro problemi più triviali: e in complesso provano che la realtà, definitivamente persa di vista, è stata sostituita nelle attenzioni dei produttori teatrali soltanto da una specie di narcisismo per il proprio mestiere, talmente 'esclusivo' da dar l'impressione che tutto il mondo si limiti al mondo dello «show business».



Per ogni altro spettacolo – classici, traduzioni, cose sperimentali o non conformistiche fatte senza badare alle regole per tirare mille persone ogni sera finché non si siano ammortizzati i trecentomila dollari di costi – van bene invece i teatri più piccoli e poveri off-Broadway, tutti intorno a Washington Square, sbilenchi e sporchi come il resto del Village, pieno di barbe e sandali, di finto esistenzialismo *beat* e bottegghine di porcherie pittoresche. Ce n'erano parecchi al tempo di O'Neill agli inizi; ma da poco hanno ripreso a fiorire, e anche senza fare dell'avanguardia 'spinta' presentano dei commediografi europei significativi, regie in qualche modo interessanti, e tirano fuori gente nuova: Geraldine Page, Kim Stanley, José Quintero, Ben Gazzara, Jason Robards jr.

Osservando poi Broadway e off-Broadway come complesso, si possono distinguere e seguire parecchi 'generi': e non è una sciocchezza fare attenzione soprattutto a questi archetipi, più che non agli Autori, anche perché la personalità o lo stile di uno scrittore di teatro sono pressappoco l'ultima cosa che conta in uno spettacolo, e vengono sistematicamente subordinati alle esigenze della 'produzione'.

La scena americana, del resto, notoriamente ha così poco in comune con la letteratura che le va benissimo la definizione del teatro data secoli fa da Philip Sidney, «una figlia scostumata che si comporta così male da compromettere seriamente il buon nome di sua madre, la Poesia». E si sa bene che in pratica esistono soltanto tre autori, due vivi e uno morto. Arthur Mil-

ler, Tennessee Williams, Eugene O'Neill. Questo, dopo un'eclisse di qualche anno, riprende la sua fortunata carriera con parecchie opere tolte dai cassetti e messe fuori benissimo da José Quintero: così le furie ad alto voltaggio del tenebroso defunto ricominciano a percorrere Broadway, lasciandosi dietro, solida e ben formata, la reputazione di Quintero come bravo regista.

Degli altri due si parla fin troppo rozzamente come di gemelli rivali neoclassici, tante volte anche aspramente: però insomma non è facile trovare della gente che provi uguale antipatia per tutt'e due. Uno ha questa sensibilità morbosa e fertile, carica d'ossessioni private violente e sceneggiabili, e secondo lui sono «urli di un prigioniero a un altro dalla cella d'isolamento dove ciascuno è rinchiuso a vita»; però con l'aiuto di Cechov e di New Orleans si trasformano in un garrulo commérage dove Strindberg non c'entra troppo, ma piuttosto «il colore, la grazia e la leggerezza, le forme e le strutture in moto e il veloce incontro di esseri viventi, sospesi come labili lampi nelle nuvole: queste cose sono la commedia, non le parole sulla carta, né i miei pensieri e idee come autore, magari fondi di bottega di rigattiere...». Sembra che (lui) stia descrivendo un Dufy; ma intanto, sul solito sfondo sudista suggestivo e malsano ma longevo e prolifico, con un po' di frou-frou e senza pensarci su troppo, nasce la commedia di sensazioni; e ha tutto da guadagnare ogni volta che pende sul baraccone e il grottesco.

Il dramma che si battezza da sé 'ideologico' appartiene invece tutto a Miller, quantunque sia imbarazzante cercare l'ideologia di drammi che invece di risolvere i dubbi del pubblico finiscono di solito sulla battuta «perché?» mentre non trattano affatto del Dubbio Sistemático come problema filosofico, affrontano temi molto più terra-terra; e si trovano quindi alla mercé delle intenzioni che ogni diverso regista può attaccare a interrogazioni sufficientemente angosciose, superficiali, vaghe. Miller è ritenuto molto serio, molto solitario e pensoso, perché riflette su Ibsen e scrive pochissimo. Il suo principio drammatico è che «l'uomo comune è un soggetto non meno adatto alla tragedia – nel suo più alto senso – che i re d'una volta», senza sospettare che per la malvagia ironia dell'epoca oggi la Tragedia non può riuscir che ridicola, mentre è in fondo alla commedia più sdata che si potrebbe trovare qualche barlume tragico. Il suo concetto del pubblico, abbastanza brechtiano-ingenuo, è che «ogni spettatore si porta dietro una angoscia o una speranza o una preoccupazione che è soltanto sua e lo isola dal resto dell'umanità; e almeno per questo riguardo la funzione del dramma è di rivelarlo a se stesso cosicché egli possa toccare gli altri in virtù della rivelazione della sua *mutuality* con loro», russoiano in senso sbagliato, quindi, e recidivo nel far passare i suoi melodrammi per quella macchina tritatutto di Broadway che può servirli soltanto a un pubblico invariabile di coniugi venuti dal di fuori, con la moglie che

desidera la sua seratina chic, mentre il marito desidera solo il riposo senza scarpe.

Gli altri, cosa contano? Ogni elenco, anche lungo, riesce tristissimo: Sherwood, Odets, Rice, Anderson, la Hellman, MacLeish, Inge, Gibson, Laurents, tutti così tenui... Vecchi e nuovi, poi, danno questa impressione dell'arresto dello sviluppo emotivo: come se avessero tutti fatto delle esperienze fino a una certa età adolescente, e alla vigilia della maturità avessero cessato di vivere per mettersi a scrivere. Si vede bene che da questo punto in poi tutto quello che producono consisterà in una rielaborazione dei temi fissati durante gli anni giovani, altrimenti ricadono come obbligatoriamente nei materiali desunti dallo «show business»: falsi problemi di compagnie teatrali, oppure varianti su commedie pre-esistenti.

In nessun'altra civiltà – veramente – il teatro pare così lontano dalla vita letteraria. Alfieri, Musset, Hugo, Wilde, Shaw, Pirandello, Brecht, Eliot, hanno tutti i loro titoli per abitare al centro delle diverse letterature nazionali; e in differenti contesti culturali si vede bene la rilevanza della produzione teatrale di autori francesi come Claudel, Sartre, Mauriac, Camus, Giraudoux, Cocteau; o si nota come anche autori secondari inglesi producano lavori benissimo scritti: Barrie, Bridie, Fry, Rattigan. Ma se si considerano le avventure di Miller e di Williams nel campo della poesia o del romanzo, ci si trova di fronte a disastri paragonabili solo alla *Quinta colonna* di Hemingway, *Mannerhouse* di Wolfe, *The Vegetable* di Fitzgerald. Faulkner non

ha mai provato. E l'apparente eccezione è Thornton Wilder, il fantasista più cosmopolita di tutti loro.

Se poi si vanno a guardare i testi pubblicati delle migliori commedie di Broadway, ci si rende conto subito che le stesure finali, quelle che arrivano alla rappresentazione e dove tutti ormai hanno messo mano, cacciando via l'autore, dal produttore al regista agli attori alla donna dei gabinetti, sono un affare ben misero, anche mortificante; e spesso sta in piedi, è chiaro, solo perché le luci e i rumori e i silenzi e i movimenti risolvono poi molto, e la maggior parte degli effetti non dipende dalla parola pronunciata.

Che ideologia sta dietro questi trattenimenti? Quella della commedia sentimentale settecentesca a lieto fine, che fa passare una serata piacevole e manda a casa il pubblico soddisfatto, con un sorriso e una lacrima. E risorge soprattutto in due forme: la minuscola vicenda domestica americana (con personaggi midwesterners, o negri, o ebrei di Brooklyn, tutti carini e simpatici); oppure la biografia ottimistica-edificante, significativa perché, al dramma del personaggio 'inventato' alle prese con le Circostanze Avverse, sostituisce la lotta di un individuo americano reale – «che potrebbe essere ciascuno di voi» – e trionferà a forza di fede e coraggio, speranza e buona volontà, presentando finalmente il proprio successo all'ammirazione dei connazionali. Ogni dieci o venti di questi, il dramma 'pensoso' con funzioni catartiche: per assolvere cioè a botte di noiosità le coscienze colpevoli che si vergognano d'aver

riso ai musicals. Preferitissime qui al tedio totale del teatro « di poesia » sono quelle sofferenze stuzzicanti e à la mode che vengono incontro all'inclinazione americana attuale verso la violenza morbosa, quel tipo d'irresponsabilità che libera l'uomo non già dalla Colpa (tutto non si può avere), ma almeno dalla Volontà: che è già tanto.

Come cultura, bene che vada, ci si siede quindi sul piano d'una psicanalisi da principianti ghiottoni o di un engagement da radicali incoscienti, dove la Ninfomania e la Guerra di Spagna, il Popolo, l'Uomo Medio, la Coprofagia, l'Incesto, funzionano come balocchi colorati o sentimentali, irreali; e altrimenti si torna a girare intorno al solito mulinello del Boy Meets Girl, le commedioline sull'Amore scritte pensando ai Soldi; e insomma, questi spettacoli sono proprio per natura così lontani sia dalla Cultura sia dalla Realtà, e nascono già talmente decrepiti, che quando Miller vuole accennare alle conseguenze del maccarthysmo finisce per produrre una trattazione slabbrata e confusa del processo delle Streghe di Salem (né più né meno come quando O'Neill attaccava il capitalismo di Wall Street in un pageant romantico-romanzesco su Marco Polo), e, tanto per limitarci a questa stagione, Williams passa vicino ai problemi della segregazione negli Stati del Sud, però nel corso di un incubo sessuale centrato sulla castrazione; e la volta che MacLeish decide di dire quello che pensa della bomba a idrogeno, fa un salto indietro fino al Mito di Giobbe.

Cosa è il meglio, allora? Ma il musical, naturalmente: la forma di spettacolo che è solo americana, tipica, esemplare prodotto di collaborazione fra numerosi ingegni, di un divertimento enorme, di una vitalità pazzesca, di una bellezza da far urlare dall'entusiasmo come l'Opera italiana del primo Ottocento. Senza vendere merci ridicole sotto false etichette. Elegantissima e 'senza pretese'. E fortunatamente migliora sempre: da *Oklahoma!* attraverso quella fila di capolavori che sono *The King and I*, *Guys and Dolls*, *Pal Joey*, *South Pacific*, e il 'top' di *My Fair Lady* che si rappresenterà certo per sempre... finché si arriva, al suono di musiche sempre più rumorose, scatenate, brassy, piene di perfida sapienza e di intelligenti citazioni dei decenni passati, alla efficienza perfetta degli esempi più recenti, *Gypsy*, *West Side Story*: questi sì, al corrente con la cultura e col gusto del *loro* tempo...

Tutt'e due, non forse a caso, messi in scena da Jerome Robbins; e *Gypsy* è senz'altro una delle cose più belle che abbia visto dell'America, l'unica impressione di una Broadway veramente favolosa. In un teatro nuovo, bello, grande, pulito, bianco e blu, con le poltrone blu e gialle, pieno di gente che sembra perfino elegante e fastosa, il grande musical è costruito con sfrenata sofisticcheria su una figura reale, anche questa: ma si tratta di un Mostro Moderno, la «mamma dell'attrice», una mamma egoista, noiosa, bugiarda, cialtrona, mascalzona e megalomane, cioè la mamma di Gypsy Rose Lee, regina dello strip-tease, tale e quale viene descritta nelle memorie piuttosto divertenti della

figlia. E la protagonista, la più gran donna musicale americana, Ethel Merman, con una personalità che non ha molti paragoni, al livello della Callas, di Marie Bell, e torrenti di voce inauditi, più forte che in ogni juke-box (e per sempre associata, da tutti i juke-boxes della costa atlantica, a tutta un'estate di calzoncini bianchi e magliette di Saks, spiagge vetrose con le erbe alte dietro, *Some People* e *Rose's Turn* ininterrotti, e l'amore sei volte al giorno), in scena dal principio alla fine, come una forza naturale sfrontata, feroce, rabbiosa, urlante d'ambizione frustrata, di smania di possesso delusa, e stupenda musicalmente in un tour de force interpretativo dei più impressionanti.

*Gypsy*, Bildungsroman moderno esemplare per crudeltà e precisione, è la storia del viaggio attraverso un decennio di vita americana intorno al '30 di questa madre-mostro in sette-ottavi a quadrettini, feltro, cagnolino, e martora miserabile al collo, con le due figlie-vittime, una designata a diventare *star* – quindi sempre vestita alla Shirley Temple, con zazzaretta a riccioli platinati, gonnellino plissé, calzine di filo, scarpine di vernice, vocina leziosa, graziette d'uno schifo mai visto, paltoncini a volants rosa, con le sue codine d'ermellino – e l'altra trascuratissima, tenuta come una stracciona, vestita con scampoli, calzoncini, stracci. I numeri musicali della bambina prodigio Baby June, messi su dalla mamma nel più orrido birignao dei film per l'infanzia rugiadosi, con l'inchino, la riverenza, la mossetta, il saltino mortale, il tip-tap, la pirouette classica, la spaccata, la canzoncina



della piccola giornalaia o della piccola lattaia da scatola di fondants, della piccola drum-majorette con i marinaretti (la sorellina, sempre una di questi; oppure vestita da Zio Sam) e l'accompagnamento di un violinino squinzio disperatamente stonato, sono un capolavoro di cialtroneria *voulue*, insistita, da far vomitare, e nello stesso tempo il più convincente 'giudizio' nell'ordine estetico. Il divertente è che la madre ambiziosa, volendo 'costruire' la Diva, punta sulla figlia sbagliata e va avanti nello stile Margaret O'Brien anche quando i gusti sono tutti cambiati; e si meraviglia ancora per l'insuccesso. Baby June ha quasi vent'anni, e deve far sempre la ragazzina di nove; è stufa e non ne può più.

Robbins realizza molto bene questo passare del tempo: durante uno dei numeri musicali, i piccoli esecutori sono disposti di profilo, nell'atto di camminare fermi, come i mimi quando devono dare l'illusione della marcia, e i riflettori lampeggiano, mentre ad uno ad uno i bambini vengono sostituiti da figure sempre un pochino più grandi, con gli stessi costumi: finché, quando si riaccendono le luci, hanno tutti vent'anni. E una mattina Baby June non ne può più, pianta tutti senza dir niente, e va a far la commessa o la sarta, pur di smetterla con gli spettacoli e la madre. Questo, alla fine del primo tempo, è un momento teatrale grossissimo: sono tutti in una stazioncina ferroviaria di paese, aspettando il treno in un'alba fredda, seduti sulle panchine con le loro valigette; e gli altri sanno già che Baby June è scappata; ma nessu-

no ha avuto il coraggio di dirlo alla orribile Rose, per paura; e lei già si preoccupa... Poi portano la lettera: «non voglio mai più saperne di te». Qui anche Rose ha come un attimo di *défaillance* – vent’anni di cattiveria buttati via – ma solo un attimo; «come un drago», il suo sguardo si sposta lateralmente, trionfalmente sull’altra figlia, Baby Louise, accucciata nel suo angolo, e fino a quel punto lasciata relativamente tranquilla. Lei si sente morire, ma già Rose grida, alto e chiaro: «Perdonami Louise se ti ho sempre sottovalutata; ma ora farò di te una *grandissima* stella!».

La carriera di Louise, però, nel secondo tempo, va avanti anche più disastrosa di quella dell’altra sorella; finché una certa sera la madre e la figlia arrivano stanche e sfinite, senza soldi, in un postaccio del Kansas dove il padrone dell’unica bettola dice subito che c’è poco da fare, come clientela ha solo dei mascalzoni che vogliono lo spogliarello: altrimenti, niente mangiare e niente dormire. Una delle ballerine è appunto uscita («a far commissioni?», «no, a battere»); e bisogna che Louise si decida. La *dégringolade* della madre è quasi monumentale: tre baraccone, vecchie sgangherate, a pezzi, con delle voci incredibili, vengono avanti nella scena più clamorosa di tutte, e rapidamente insegnano alla novizia che nel mestiere dello strip-tease «occorre avere un trucco», come per esempio spogliarsi suonando la tromba in sdatarie indecenti, aggiustarsi grandi ali di farfalla intorno alla vita mentre le mutande partono, far venir fuori delle scintille lunghe un me-

tro dai capezzoli appena ci si tira via il reggipetto (tutti trucchi fatti vedere lì da « Miss Mazepa »). E finalmente Rose dice « va', ma ricordati che sei sempre una signora ». Successo straordinario, naturalmente: in pochissimo tempo Louise ha fama, soldi, tutto, trionfa in un 'numero' che è una sottile profanazione della vecchia canzoncina di Baby June, e diventa la grande Gypsy Rose Lee. « L'ho sempre detto che avrei fatto una *star* di mia figlia! » grida Rose; ma viene messa da parte quasi brutalmente, perché pretende di continuare a dar ordini; e allora, in un'ultima scena assolutamente impressionante che dura più di un quarto d'ora, le furie della donna di cinquant'anni frustrata e cacciata via esplodono selvaggiamente sul palcoscenico ormai deserto ma enorme, titanico, alla Gordon Craig.

È un pezzo che mi dà i brividi ancora risentendolo per la cinquemillesima volta al grammofono: Rose comincia sforzandosi di dimostrare che la figlia che l'ha ripudiata è una povera cretina, le deve tutto e senza di lei non saprebbe muovere un passo; anzi, lei, Rose, è talmente più brava in tutto che non ci mette niente a batterla anche sul terreno dello strip-tease (e qui, solo accennando poche mosse, senza togliersi neanche un guanto, la Merman esegue in pratica uno strip-tease dei più forsennati e pazzeschi). Ma i demoni di Rose non tardano a venir fuori: ambizioni, delusioni, gelosie, cattiverie, malvagità, tutto, e feroci dileggi per i « mamma, ho male qui » delle figlie ancora bambine, in un crescendo d'odio così sinistro che lascia sen-

za fiato; e non conta niente che un attimo prima della fine la figlia torni fuori dalle quinte con una finta riconciliazione convenzionale, per non mandare a casa la gente col sapore di fiele: quello che è detto è detto...

Lo spettacolo, si capisce, è stupendo: ricchissimo di cose, di ricostruzioni di costume affascinanti; con una partitura di Jule Styne meravigliosa e canzoni subito diventate popolarissime. Certe battute della Merman sono anche ormai proverbiali: «le bambine sono diventate quasi donne...», «non lo sono! e non lo saranno mai!»; «fuori di qui tutti quelli che non hanno ragioni di lavoro...», «il mio lavoro sono le mie figlie!»; «scusa, mamma, credevo che lo avessi fatto per me...», «l'ho fatto solo perché sono nata troppo presto e ho cominciato troppo tardi!». Ma quello che impressiona subito è che apparentemente un'audacia di contenuti così nuda, una libertà crudele, un fiato assolutamente epico, e nello stesso tempo il grande successo popolare, sembrano possibili oggi soltanto nelle forme del musical. Per *West Side Story* si può fare un discorso assai simile?

Questo fa un grandissimo effetto in un primo momento, perché ha tutto in superficie: tali colpi gobbi 'poetici'... Tutta una ricercata corrispondenza in ogni episodio col *Romeo e Giulietta* di Shakespeare; antropologia sociale à sensation per l'ambientazione fra gli slums dei portoricani immigrati a New York City; partitura musicale luccicantissima, perché Bernstein invece di limitarsi a lavorare giudiziosamente su materiali americani autonomi, come un Cop-

land di città, ha saccheggiato i decenni più vistosi del verismo italiano e del cromatismo europeo, Puccini e Bartók, un dash di zarzuela e uno spruzzo di idiomi jazz correnti. Punto di partenza, naturalmente, sempre il sublime *Rake's Progress* di Stravinskij, che per i nuovi musicals è un capostipite molto più decisivo che non i vecchi *Oklahoma!* o *Show Boat*: basta del resto confrontarlo scena per scena col *Candide* di Bernstein medesimo, che lo ripeteva in maniera anche più abbandonata e scoperta – basta farlo una volta sui dischi, il paragone – e si capisce subito dov'è scattata la cerniera.

Lo spettacolo è certamente magnetico, molto attraente: case bluastre e scalette color minio, alla Ben Shahn, i tipici scontri fra le bande di Robbins, elettrici, scattanti: Jets contro Sharks, in giacconi fantasiosi, si sfiorano, s'azzuffano, poi la polizia, qualche ferito; e poco dopo, già pronti per il ballo della sera. Questo è importante come in casa Capuleti, pieno d'invenzioni e di rock'n'roll, nella palestra decorata di stelle filanti dove le due bande appaiono sempre ben divise in qualche modo; e Robbins descrive benissimo il primo incontro fra i due: dal momento che si vedono, loro soli rimangono illuminati, mentre gli altri perdono ogni rilievo, ogni dimensione, la Grazia, paiono appiattirsi come decorazioni murali, e la musica fragorosa s'abbassa grandemente lasciando solo un passo-a-due fra Čajkovskij e Ponchielli. Un attimo; e poi, luci ancora, ballo, zuffa, la gran canzone *Maria Maria*, tutto un Mascagni; la scena del balcone in un cortilaccio, ma si accen-

dono le stelle sullo sfondo delle scalette di ferro, sembra un *early* Visconti ma l'idillio va avanti secondo le dolci e rigide norme dei melodrammi di Jeanette MacDonald e Nelson Eddy. Ci sono delle scene sentimentali, molte: presentimenti amorosi del tenorino protagonista; mescolate coi finti cinismi 'cool' e 'sick' alla moda (il picnic degli Sharks molto nel gusto « I was a teenage hoodlum »), il drug-store, i cartoons, i poliziotti, il Kurt Weill, i fischi per strada, i silenzi « di morte », le illuminazioni e gl'insegnamenti di stile cinematografico, la sbirciatina patologica (« dopo la lotta tuo fratello è sempre così caldo con me! » ma forse è solo del salutismo); e la grande scena d'insieme *Tonight*, quando ciascuno si prepara alla notte in cui succederà tutto cantando la propria canzone nel Luogo Deputato che gli compete in una gran predella del Trecento con tutti i momenti simultanei pittoricamente e musicalmente. L'insieme è fuso con grande scaltrezza, c'è proprio dentro tutto: nella camera da letto le due ragazze si spenzolano col valzerino *I feel pretty*, canonico come in *South Pacific* o in Gilbert & Sullivan; quando lui entra dopo averle ucciso il fratello, rapida parafrasi dell'incontro fra Riccardo III e la Lady Anne; e la solita « sequenza del sogno » almeno non è il solito luogo comune un po' fastidioso di tutti i secondi tempi degli spettacoli con musica, ma proprio una necessità d'evasione verso cieli sereni e liberi dopo l'orrore, tanto vero che gli scenari si ribaltano e siamo nei Campi Elisi di Gluck, con la loro danza di spiriti beati che si porgono gentilmente

te le mani e assistono al can-can della *Boutique Fantasque* eseguito dai Jets.

Chiamarlo uno spettacolo composito, è ancora il meno che si possa notare: il duetto 'tragico' fra le due ragazze, dove scatta la bravissima Chita Rivera, è un Menotti dei più commoventi. E il finale, con i due gruppi che s'inginocchiano davanti ai corpi degli amanti uccisi, e gettano le armi col proponimento di non adoperarle mai più, almeno nella *Corona di ferro* lo si era visto proprio uguale, alle Gole di Natersa.

(Sia di *Gypsy* che di *West Side Story* sono poi venuti fuori i film: ridicoli. Un musical evidentemente è più difficile da trasferire al cinema che non l'opera. *Gypsy* aveva perso Ethel Merman, quindi non aveva più senso: mettere Rosalind Russell al suo posto è come sostituire Titina De Filippo con Sofia Loren. E in *West Side Story*, gli stessi balletti 'astratti' di Robbins venivano eseguiti non contro i loro sfondi teatrali giustamente poco 'figurativi', ma per le strade più 'realistiche' di New York, con i loro autobus e i tassì gialli, in pieno mezzogiorno).

Gli altri musicals attualmente in giro, per quanto ben fatti, sono abbastanza routine. Quello western di turno, *Destry Rides Again*, rimescolato su una vecchia storia che riappare spesso al cinema con James Stewart, è lustro, efficiente, falso-ingenuo e piacevolissimo, con un balletto sfacciato e perfettamente affiatato, diretto da Michael Kidd. Come protagonisti ha Andy Griffith e la brava Dolores Gray, presentata felicemente e convenzionalmente nel saloon, in mezzo alle bottiglie rotte e alle risate: il quadro

porcelento dietro il bar s'abbassa, diventa passerella, esce lei in rasi rossi luccicanti da Fiamma di New Orleans, tutti di colpo zitti, entra uno a chiedere da bere, subito viene ucciso, e lei attacca, tra la Marlene Dietrich e la Laura Betti, «Remember that your mother was a lady». Insomma, le cose tanto spesso importate in Italia da Garinei & Giovannini, un po' più ordinarie, negli anni scorsi. Le cosine giuste poi ci sono tutte; la frusta schiocca, ballerine in taffetà coloratissimi sventolando giarrettiere e sederi, grandi biondi abbronzati in foulard e gilet che buttan per aria il cappellone urlando, il solito vecchino buffo, i tre fratelli cattivi in camicia e cappello neri, l'elezione contrastata del nuovo sceriffo, il giudice corrotto, il processo truccato, le chiavi della cella, le risse dietro e sopra il bancone, il ballo al corral coi lazos che s'intrecciano per aria sullo sfondo del cielo giallo e infinito, con i suoi cactus, le contestazioni sul bestiame portato via dal ranch, le domeniche mattina con la Maison Tellier in chiesa, e il ritorno rispettabile e sentimentale delle ragazze dietro la capoturno per la serie del pomeriggio. Insomma, tutti i «westernemi» – elementi costanti riscontrabili alla base della storia, in numero estremamente ristretto, e non già 'personaggi' o 'azioni' ma *funzioni* – presenti in ogni racconto del West: pronti all'analisi (che si sente vicina, fuochino, fuoco!) di un eventuale strutturalista americano disposto a ripetere su questi materiali lo studio morfologico eseguito da Propp sulle fiabe popolari russe, e da Lévi-Strauss sui miti dei popoli primitivi, decompo-



nendoli in ‘mitemi’ da ordinare nello schema operativo dell’algebra di Boole.

Il protagonista, esemplare westernema, arriva in vesti di finto giardiniere, con giacca a quadretti, cappello bianco, carpetbag fiorata, gabbia d’uccelli, ombrello arrotolato: così esemplare che Propp gli assegnerebbe subito la lettera ‘A’, come solo al Re, alla Figlia del Re, al Buon Vecchio, alla Strega. Subito lui chiede una tazza di tè con accento bergamasco (A-1, quindi, per Propp). Naturalmente gli altri lo svillaneggiano, lo spogliano, gli tagliano la cravatta, gli calano il cappello fino alle orecchie: la permutabilità di contenuti non equivale infatti ad arbitrio, basta approfondire l’analisi per ritrovare dietro la diversità la Costanza. Altrettanto naturalmente il mite è invece il più dritto, e con una canzoncina alla Tognazzi semplicissima li fa a pezzi tutti (la struttura del plot si presenta infatti come una successione di funzioni qualitativamente distinte, e ciascuna costituisce un ‘genere’ indipendente: ma le funzioni ricorrono – sono poche – e la loro apparente pluralità equivale infatti a un gruppo di trasformazioni d’una sola e unica funzione). Lo si vede timido e saggio, come Bing Crosby in veste di buon reverendo, sui divani delle stanze di sopra, con lei in vestaglia trasparente che cerca di sederglisi sopra (« non credo che siate *veramente* cattiva, ma che *pretendiate* d’esserlo! » le fa lui; e Roman Jakobson: « ogni westernema è un fascio d’elementi differenziali, di variabilità solo apparente... »). La musica è piuttosto bella, un po’ alla Kurt Weill, i colori sono incantevoli (di

Oliver Smith), lui impara a sparare, raddrizza un po' di torti, e tutti alla fine diventano buoni: il modello strutturale si definisce dunque come un gruppo di trasformazione di pochissimi elementi, circa trenta? oppure la successione degli avvenimenti è allora una proprietà della struttura stessa? Ma quel che «allarga il cuore» è la vitalità straordinaria di tutti, animale: tutti cantano ballando con del gran fiato, e arrivano alla fine carichi ancora d'energia, saltando per aria, altissimi, come grandi cavalli felici con dei bei gamboni. In sostanza, direbbe Lévi-Strauss: costanza del contenuto, a dispetto della sua permutabilità; e permutabilità delle funzioni, a dispetto della loro costanza.

Un uso iper-strutturale di modi di linguaggio capace d'inventare meta-linguaggi dove la struttura è operante a tutti i livelli si vede invece in *The Music Man*, il successo più fragoroso di questi anni. Pare una *Piccola Città* messa in musica e dilatata in uno spettacolone che frulla la nostalgia americana per il paradiso rurale perduto, tutto Iowa, messi mature, solide virtù dei nonni, e i semplici piaceri dell'ice-cream. Quindi rappresenta un ritorno magari pericoloso all'infantilismo dell'isolazionismo, quando bastava un ciarlatano simpatico, bravo come il protagonista Robert Preston, tra Dulcamara, Buffal-macco, il Pifferaio di Hamelin e Billy Graham, per riempire un intero villaggio di felicità irresponsabile, facendo ballare tutti come vuol lui, al suono della sua trombetta.

Naturalmente come elegia del passato questo spettacolo, ben diretto da Morton Da Costa, ha

tutti i suoi sfondi e particolari ben giusti; e il centro della città è un attraente calendario color seppia, con le insegne dei negozi tracciate in stupendo lettering; le signore portano gonne lunghe e cappellini divertenti; e le bas-bleu danzano buffamente sulla soglia di una biblioteca pubblica piena di tutti i futuri Sherwood Anderson e Thomas Wolfe che nella loro cociutaggine alfabetica affrontano la Letteratura Mondiale ordinatamente da Henry Adams a Stefan Zweig. I vestiti sono a fiori, e le romanze sono di Puccini. Arriva la corriera della Wells Fargo, e il suo cavallo sarà bianco; e nella palestra si fanno delle feste coreograficamente raffinatissime, piene d'invenzioni di gusto, di spiritose grasse in gonna nera, cuffia celeste, scarpe da tennis e la loro scopa in mano... È un'America 1912 dove i commessi viaggiatori girano i villaggi sorridenti e senza problemi, i fratellini fuggono di casa senza 'complessi' e per non più d'una mezza giornata, le sorelline suonano Risvegli di Primavera al pianoforte, le nonne tengono sempre i loro buoni dolci in caldo nella stufa Franklin, e se non li hanno, possono sempre metterli, nessuna coprofagia. Ma non mi è piaciuto niente, quantunque sia poi la morale dello spettacolo, che il 'professore' imbrogliatore (era un borseggiatore) tutte le volte che sta per essere smascherato faccia cantare gli inseguitori con un suo trucco – non siamo mica a *Mario e il Mago*, perbacco! – e li trasformi in graziosi complessi vocali che gorgheggiano secondo la *sua* musica, mentre tutto il pubblico si unisce felice al coro nell'enorme

teatro fiorito e dorato, trascinato dalla marcia orecchiabilissima dei *Settantasei tromboni*; e come battono le mani a tempo, felici e irresponsabili, dalla galleria alla platea.

*My Fair Lady* è sempre lì, con le splendide canzoni, i costumi favolosi, e qualche grande momento ancora oggi, *The rain in Spain, I could have danced all night*... Rivedendolo ci si accorge che la gavotta di Ascot è un coro di Donizetti rallentatino, il Professor Higgins (già nel *Pigmalione*) col suo taccuino in mano e le scorribande filologico-amorose nell'underworld in realtà è Pasolini, e la morale del musical è che la differenza tra la vera signora e la donna di strada non sta nel modo di comportarsi e non è nemmeno questione di carattere, ma dipende da come viene trattata: vedi le nostre scrittrici. Molta brillantezza dello spettacolo però se ne è andata in tanti anni, i protagonisti attuali non sono gran che: una «bella vocina», un Armando Fineschi, uno Schippers. Soprattutto si nota oggi come sia vecchia e inconsistente la regia di Moss Hart: sempre il bisogno di chiudere il sipario tra una scena e l'altra, e poi non sa rinunciare al difetto comune di Broadway (ci casca anche Kazan), gli eterni riflettori puntati sui personaggi, e si spostano seguendo i movimenti, coi loro aloni intorno visibilissimi.

*Redhead* è un musical tardo-vittoriano costruito su misura per Gwen Verdon e pieno di tutti gli orrori e i raccapricci dei film su Jack lo Sventratore: sadici in pipistrello che battono la città assetati di vittime sentimentali e sventate, fan-

ciulle semiconventuali sempre sull'orlo dei più orrendi pericoli, sconvenienti vecchine organizzatrici di picnics sui luoghi d'assurdi delitti, un sinistro museo di figure di cera che s'anima-no per le merende dell'Ipocrita Felice, torve osterie portuali dove la Lulu di Berg fa compa-gnia alla Jenny di Weill, spennate e «au grand coeur» nel loro boa destinato allo strangola-mento, pensionanti enigmatici, jongleurs sor-domuti, lords amici dei vagabondi, ombre di poliziotti sui muri, mani che si protendono da-gli armadi, zingari, parrucche, nasi finti, ben-de, arti ortopedici, e sequenze del sogno piene anche quelle d'assassini. A raccontarlo così, non pare divertente, come spettacolo: e infatti non lo è.

*Flower Drum Song*, l'ultima sciocchezza di Rod-gers & Hammerstein, invece è una vergogna: anche se diretto da Gene Kelly, disegnato da Oliver Smith e Irene Sharaff, e costa milioni. Una delle manie correnti del teatro americano è ancora quella delle giapponeserie e cineserie, si sa (ripiegando su Formosa per evitare Pechi-no); ma niente giustifica il tedio di questa gol-donata nella Chinatown di San Francisco, con dei profughi coreani in più. Tutti qui-pro-quo e ripicchi fra un Titta Nane formosano e una Lu-cieta di Grant Avenue, bizzosissimi; e il contra-sto con la generazione anziana; e il conflitto tra l'abito tradizionale e quello occidentale; e le festiciole popolari durante le quali si fa baruf-fa e poi subito dopo si fa pace. Anche il testo è stupidissimo, con battute tipo «tutti i bianchi hanno gli occhi uguali, non si riesce a distinguer-

li », « i seni finti? tutte le americane li portano, sono un simbolo nazionale come l'aquila e il dollaro », « per diventare americani ci vogliono cinque anni, mentre per fare un cinese bastano nove mesi », canzoni false-ingenue intitolate « oh che bella cosa essere una ragazza » e « se mi vuoi bene non devi sposarmi » e giuochi di parole da far piangere chiusi nel cesso. Le donne sono prese da film come *Sayonara* e *South Pacific*; ma ahimè non ci sono marines; e dal momento che la trama è convenzionale fino all'inesistenza, bisognerebbe che i quadri coreografici fossero straordinari. Invece sono banali anche quelli, vecchi come le riviste di Vera Rol e con l'immane sequenza del sogno che è puro *Anna e il re del Siam*.

La giapponeseria impazzava invece al Metropolitan, dove si esibiva il famoso balletto di donne Takarazuka, e faceva un curioso effetto trovarselo davanti in quella cavernosa basilica del bel canto ottocentesco, fra gli altari di Gluck e Gounod, e le cappelle di Titta Ruffo e della Galli Curci. Questo spettacolo comincia con l'inno nazionale, che è una caramella dolcissima eseguita con banalità orrenda. Poi appaiono le creature, vestite di rosa e di verde, col loro parasolino, il loro ventaglio, le loro belle vocine, e marciano graziosamente sventolandosi. Nient'altro. Ogni tanto s'alza un nuovo velario, e ne compaiono delle altre, sempre su sfondi d'alberi fioriti. Sono ciliegi simboli di fecondità? Sono meli che esercitano la transizione negativa cielo-terra attraverso la potenza delle radici? La scenografia, nel gusto del falso

Oriente visto nell'anteguerra a Milano o a Berlino, fa soprattutto Marisa Maresca; e del resto le musiche ricordano specialmente i duetti fra Guido Riccioli e Nanda Primavera. Non arretrano di fronte a niente, per mostrarsi occidentalizzate, le mascalzone: fanno tutto, compreso vestirsi da torero o da apache di Montmartre, parlare in slang, fare del jazz ritmosinfonico, dei numeri in onore del baseball, con la presentatrice che fa dello spirito sulla sconfitta dei Giants la sera prima, o dei bozzetti da Novellino col bandito cattivo che va a spasso per le rive di un fiume presentandosi («io sono un bandito cattivo») con forte accento californiano, passa la geisha, e lui le fa paura strillandole «c'mon, baby!». Hanno maschere di stregoni, finti bambini sulla schiena, pepli scarlatti, stole rosa-salmone, cuffiette olandesi, gondole amaranto, sonagli dorati, nastri di tutti i colori, archi decorati di pizzo come sottogonne, fiori di pesco gialli, lilla, viola e rosa, dalie rosse, crisantemi bianchi e neri, tende di nylon, le teppiste, le Forze del Male, grida di «olé», pagodine di margherite, scalinatelle di panno Lenci, la luna che ride di lassù, una solista che fa un suo Passepied puro Clotilde Sakharoff, i trucioli argentati che pendono, l'ouverture della *Cavalleria Leggera*, *Coppélia* e *Lakmé*, la *Carmen* con l'*Arlesiana*, il *Principe Igor* insieme alla *Csárdás* di Monti, «Talor dal mio forziere», fox-trot che sembrano di Cilea...

Vestono come le giapponesi delle cartoline dei Twenties, fanno venire in mente – male – Matisse, Bonnard, il Corso dei Fiori a Sanremo, e an-

che un po' di sbragamenti da Bateau Lavoir; portano uniformi militari, per certi esercizi fisici anche con dei bastoni, battuti l'uno contro l'altro e per terra, tipo saggio ginnico delle Piccole Italiane; fanno i soliti giuochi di virtuosismo coi ventagli, su e giù in nero, rosso, bianco e oro; fanno delle tarlantine 'tradizionali' con riti, maledizioni, templi di Osaka, frati neri e frati argentati, e fanno anche delle cose 'moderne' con serramenti alla veneziana, lampade di Noguchi, tanghi di silhouettes bianche e nere. La musica, il ritmo, i movimenti, i microfoni, i lillà di merda, sono sempre uguali; e alla fine, tutte in fila, con la direttrice in berretta viola e tailleur di merda, cantano tutte insieme «Sayonara New York»: ma è molto difficile vedere uno spettacolo più cialtrone.

Tutte le volte che passavo per la 44ma Strada, e vedevo tante lampade giapponesi di merda fuori del teatro Shubert dove si dava *A Majority of One*, interpretato da Cedric Hardwicke e Gertrude Berg e ambientato a Tokyo, mi veniva un colpo di stanchezza e andavo da un'altra parte; invece un'altra baracconata orientaleggiante che si dava al teatro next door, il Broadhurst, *The World of Suzie Wong*, per merito di Joshua Logan è lo spettacolo più bello nell'ambito della finta prosa fra quelli visti lì in parecchie settimane. Come autore di film, Logan faceva delle cose piuttosto panteistiche e luccicanti, ben riuscite dal côté dionisiaco e generalmente piene di nudità maschili buttate là con spirito, anche inquietanti, e grossi doppi-sensi. In *Suzie Wong* avendo a disposizione questa stupenda



France Nuyen ha un po' trascurato il fatto che l'Estremo Oriente, grazie agli alibi comodamente filosofici del buddismo Zen e dell'amore sfrenato e servile dei giovani giapponesi per i giovani occidentali, da qualche tempo sostituisce le stucchevoli rive mediterranee come paradiso di voluttà per i désabusés di massa anglosassoni; e ha puntato invece specialmente sullo charme dell'attrice e su un giuoco di valori figurativi meravigliosamente tardo-conradiani: facendo benissimo, perché il testo *per sé* non è che un liso sottoprodotto di *Pioggia* e della *Grande Pioggia*.

Si vede chiaro che lui cura specialmente due cose: che i colori siano bellissimi, delicati, e stiano bene insieme; e poi che appena possibile una quantità di comparse di bell'aspetto si muovano perfettamente in giro per il palcoscenico. Puro Bolognini.

... Adagio adagio, attraverso trasparenze azzurrine da Manet, si vede il ponte di una nave che arriva a Hong Kong, con tanta gente, e si capisce che il pittore americano incontra la bella misteriosa. Subito dopo, cambiando a vista, una strada animatissima piena di gente, fiori, animali, marinai in bianco, turisti, carrettini, ricsciò, un'illuminazione geniale, insegne cinesi che si combinano e rivoltano formando siparietto, 'trasparenti' sempre più fantastici, e lei che arriva in raso verde e una rosa fra i capelli sciolti nella casa chiusa dove presta servizio. Fragorosa confutazione della regola di Gottfried Benn per cui più si parla di colori, più la Lirica si ritira e fugge: «l'autore evidentemente sup-

pone di suscitare un'impressione di lussureggiante fantasia, ma non s'avvede che questi colori non sono altro che *clichés* di parole che troverebbero più opportuna ospitalità da un ottico o da un oculista». Lussureggiante fantasia di Logan, interno di casino tutto-rosso col suo juke-box, le tende a perline gialle e verdi, e pieno di marinai bianchissimi fra le bottiglie – una cosa perfetta di luci e di movimenti – tutti belli, tutti sexy, tutti parlando di Suzie; è naturale che lui a un certo punto venga ad alloggiare lì, e la commedia va avanti con i difficili rapporti – molto fraterni – tra loro due (ma forse non ce la contano giusta sul fatto dei marinai): abbastanza incantevole da vedere, anche se la storia della buona prostituta, come trovata, ormai fa un po' schifo a tutti (forse meno che a Propp, che sarebbe molto contento di verificare ogni riapparizione d'una funzione, e ogni conferma della sua ipotesi fondamentale: non esiste che un solo racconto, e l'insieme di tutti i racconti conosciuti va trattato come una serie di varianti del « tipo unico »). Ma conta poco la trama: che lui non sappia se come pittore è bravo o no, che arrivi la bella americana sprezzante (sempre più Propp) contendendolo a Suzie, che lei intanto continui a fare il suo mestiere sotto gli occhi affascinati di lui (eppure, i marinai devono entrarci, in un certo senso), con un po' di strazio nell'anima mentre il carnevale impazza: ancora Propp, ma anche Lévi-Strauss: questa storia sarebbe « nel tempo », in quanto si tratta d'una successione d'avvenimenti; ma anche « fuori del tempo » perché potrebbe non im-

portarcene niente. Sarà divertente semmai notare che questo pittore vive nell'interno di stupendi quadri alla Bonnard e alla Vuillard, e continua a dipingere come Amisani e Dall'Oca Bianca. Si visconteggia così serenamente sui colori delle opaline, del muro, della brocca, delle coperte, della pelle abbronzata.

Quegli spettacoli di prosa che non son solo belli da vedere o piacevoli, ma tirano in qualche misura a essere 'importanti' sembrano fatti apposta per illustrare la tesi di Angus Wilson: «il teatro americano è *ingrown*, si sviluppa entro il proprio ambito, con tanti interessi per la decorazione, la regìa, la recitazione, e nessun contatto con la vita reale, cioè con quello che dovrebbe essere la *fonte* dei lavori teatrali contemporanei seri». (Senza neanche il sospetto, se non il 'contatto' – si potrebbe aggiungere a questa illusione –, che a questo punto l'Assurdo stava già minacciando la Realtà, come *fonte*). Se però si trova una Metropoli soprattutto materialistica invasa da favole e fantasie, bisogna proprio concludere che il pubblico non vuole altro: è il pubblico, dice Miller, che oggi scrive e dirige le commedie; sempre il pubblico, aggiunge Tynan, tira a vedere sempre lo stesso spettacolo, ripetuto il più possibile identico (Propp?...); e allora i produttori non rischieranno soldi per presentarne dei nuovi che forse non saranno graditi. Non per nulla fra i gran successi *Gypsy* è un esemplare proprio tipico, in quanto biografia romanziata che si svolge nel mondo del teatro; e nella capitale del realismo naturalistico, le due ultime cose di Elia Kazan

sono due evasioni esotiche e bibliche: dimostrando la fondatezza dell'osservazione che questi teatranti più imparano il mestiere con tutti i suoi trucchi, più perdono di vista cosa sono gli uomini, le donne, le passioni, i sentimenti – la Realtà, che rimane pure il loro solo feticcio confessato. (Ma non è che a questo punto scoprono Beckett, o almeno Ionesco). E più navigano con successo fra i gossips di Manhattan, più si tagliano fuori dal corso della vita nazionale: O'Neill che continuava a scrivere di gente conosciuta da ragazzo; Miller che riesce a fare il *Commesso viaggiatore* quando le memorie di vita domestica a Brooklyn erano ancora vive; Inge che va bene finché si limita a descrivere com'erano i suoi midwesterners, prima di venire in città; Williams, che è la prova di come allontanandosi dalle radici si prospera essenzialmente sul grottesco e sul falso. (Ma la Realtà rimane il Feticcio...).

*Sweet Bird of Youth* ha questo bel titolo, e un bellissimo inizio, che però viene fuori dopo dieci minuti che la commedia è cominciata, fra va-e-vieni irrilevanti di camerieri e telefoniste che non devono poi far niente. In un albergo di cittadina del Sud, che scenograficamente è a metà strada fra realismo e stilizzazione, e con una mezza pedana in mezzo che non ha il coraggio di essere abbastanza brechtiana, si ha il gran risveglio di Geraldine Page, una delle più straordinarie presentazioni di mostro sacro mai viste: spettinata, drogata, discinta, piena di cipse, mezza morta, senza vederci s'alza brancolando sull'enorme letto disfatto, e chiede con la boc-

ca impastata l'ossigeno – la bombola! la bombola! – l'unica cosa che le fa bene. Arriva con la bombola Paul Newman, il marchettone di trent'anni passati che le sta insieme, coi suoi gilets a quadretti e i braccialettoni d'argento pesanti; e si è già dato da fare abbastanza a portarle via oggettini, a sistemare il magnetofono ricattatorio. « Chi sei? » grida lei, dissociata « dove siamo? », « quanti anni hai? », « sei bello, almeno? » e lo tocca, lo palpa, mette gli occhiali, e conclude « ne ho fatti di peggio ». In fondo, è una scena che volendo si potrebbe fare molto comica; non tanto dolorosa.

La tragedia di lei è quella della *star* di mezza età, nessun produttore la vuole, e lei gira per alberghi frananti con un enorme baule-armadio pieno di sportellini e medicinali, lasciandosi andare, brutta, volgare, chioccia, con dei giovanotti tipo « good-looks » che sono il solito ragazzo mediocre gigolo e aspirante attore; e Newman, che è piccolino, zelante, pieno d'impegno ragionieresco nel « tentare d'esplosione attraverso le barriere del naturalismo », mediocre come attore ma con un certo charme fisico (meno che al cinema) e due bellissimi occhi texani chiari, lo fa piuttosto bene. Tutti gli sviluppi capitano perché lui vuol tornare per sciocche manie di rispettabilità nella sua cittadina, dove già aveva attaccato una brutta malattia alla figlia del sinistro *boss* politico locale, durante – fra tanti pretesti – una Gita al Faro; si trascina dunque dietro l'ex-brava attrice crepuscolare; ma l'ultimo film di lei ha un grande inaspettato successo, la vogliono subito indietro a Holly-

wood, lei riacquista subito sicurezza e padronanza ma è solo indecisa se riportarsi indietro lui, o liquidarlo: abbandonandolo alla vendetta del boss razzista, che manda in giro le squadre d'azione con la valigetta dei bisturi per castrare i negri in campagna; e vuol fare lo stesso con lui, che quindi a questo punto diventa quasi un Crocifisso. Tutta qui la storia, piena degli orrendi Segreti di Famiglia, del passato che è meglio non rievocare perché Non Si Fruga Nella Polvere, e delle maschere tradizionali del meridione degli Stati Uniti: il Vecchio « forte come una quercia » e « arido come la pomice », anche un po' lurido; il Giovanotto Bello e Doloroso, perduto nei suoi eterni ricordi di un'innocenza mitica vagamente contaminata; la Ragazza Forte e Disperata che si tormenta e lotta; la Donna Matura Isterica e Sentimentale, mezza svanita e ninfomane, sempre sull'orlo del disfacimento definitivo nella follia più coprolalica.

È uno spettacolo apparentemente messo su con poco, scena a due livelli tipo *Anima nera*, un po' d'accessori, qualche rumore inciso, un fondalino colorato su cui viene anche proiettato il comizio politico per la difesa della vergine bianca contro la libidine negra, un po' di violenza, qualche pugno, delle belle telefonate, l'aborto, il raschiamento, luci rosse nel bar delle puttane, una regìa attenta ma *déjà vue* – *déjà vues* perfino parecchie imitazioni – e un finale tutto sbagliato con lui che viene in proskenio per invitare il pubblico a identificarsi col personaggio, scioccamente. E perché mai? Come quando Miller butta là agli spettatori il suo solito

«siamo tutti *scum*» (cioè, appena appena meno di merda). Parlino per sé... Cosa interessa, allora? Una cosa sola: l'interpretazione favolossissima della Page. Il resto, non è affatto silenzio: è *scum*.

*J.B.* è lo spettacolo più noioso che si sia mai visto. Niente sipario, e regìa ancora di Kazan, con piattaforma un po' più espressionistica dell'altra, cioè più sbilenca, circondata da passerelle, gradini, passaggi, scalette. I macchinisti entrano a disporre oggetti simbolici a luci accese e pubblico che chiacchiera. Viene preparata una tavola asimmetrica, e suonata una musica di trombe, poi si sente un organetto, e un orrendo telone viene alzato sul fondo, come una cupola Fortuny sporca, perché si è in una specie di circo, nuova come metafora. Christopher Plummer e Basil Rathbone, due ottimi attori, sono cupamente forzati a declamare scioglilingua come «God is God, he's no good», facendo le parti di Dio e del Diavolo, con le loro maschere, e immedesimandosi anche: son sicuro che erano così le rappresentazioni del Guf. Mentre loro due gridano scambiandosi versetti della Bibbia, entra la famiglia Antropus, ribattezzata ora *J.B.* in onore di Giobbe, perché dopo il loro pranzetto convenzionale e felice infatti subito le Disgrazie cominciano a arrivare, e succede tutto, dalla *Piccola Città* ai *Sei Personaggi*, fra cantilene dei bambini, e parabole con Dio che premia e Dio che punisce. Si va molto avanti per esclamazioni; ma quando le sventure s'accumulano troppo, chi viene in mente subito sono quei poveretti dei *Miserabili*, dell'*As-*

*sommoir*, delle *Due Orfanelle*, a cui « non ne andava proprio bene una »; e anche se come regìa 1935 questa direzione di Kazan è efficiente e noiosa, le scene più strazianti fanno ridere come dei *Quo Vadis*. A un certo punto ci sono perfino dei piccoli cori di Regine Atosse sbattute per terra che in presenza di J.B. parlano di lui in terza persona con un'enfasi da finto Milton. Poi diventa un affare cosmico: arrivano in cielo il Sociologo lo Psicologo e un loro amico, e dichiarano severamente delle cose generiche sulle rispettive discipline, sul progresso scientifico, sulle illusioni della ragione, i paralogismi, le antinomie, l'inconscio, la pietà, la colpa, e mai sotto forma di domanda e risposta, oppure su uno schema di tesi antitesi e sintesi, ma sempre per mezzo di intimidazioni che si scontrano: « Dio è storia! », « Anche gli innocenti muoiono! », « Dio è giustizia! », « La storia è giustizia! », « Il tempo è la storia! ». Pare la cucina di un ristorante dove arrivano le ordinazioni dei camerieri: « Una piccatina! », « Una Bologna e due Milano! », « Al sangue, quel filetto! », « Lunghi, i due caffè Hag! ». E a un certo punto, vien fuori perfino la questione se bisogna pentirsi anche dei peccati non commessi; e si capisce che con queste storie si può andare avanti anche molto; e loro lo fanno, girando attorno con versicoli rimati che stanno fra le streghe del *Macbeth*, gli *Hollow Men* di Eliot, e « chi troppo in alto sal, cade sovente – precipitevolissimamente ». Verso la fine, parlano tutti più in fretta e in distici e si capisce meno; ma tanto non interessa; si ha solo la fastidiosa impressio-



ne che fra tanti giambi dicano ogni tanto un sonetto. E appena prima che tornino i facchini a portar via le robe, c'è comunque un'ultima battuta riassuntiva-indiscutibile sul tipo di « finché c'è fiato c'è vita » o « finché c'è vita c'è speranza ».

Così pare abbastanza ovvio come mai tanta gente si sia entusiasmata per *A Raisin in the Sun*, commedia scritta e interpretata da negri, con propositi di realismo ottimistico e sentimentale. Ha preso l'importantissimo Premio dei Critici; e tanta gente avrà pensato d'acclamare un capolavoro. Applaudivano piuttosto un buon esemplare di quel teatro « carico d'umanità » (oltre che d'una osservazione affettuosa e pungente dei particolari), come da noi è caratteristico di Eduardo De Filippo; e infatti lo si riconosce subito, l'« Old-Vicolo », familiarissimo, appena si entra al teatro Ethel Barrymore. Quantunque la scenografia sia un po' sulla garza, le gioie e i dispiaceri sono quelli d'una famiglia naturalistica, sempre plausibili e riconoscibili, con le ironie sopra i patetismi, e tutto, siamo a *Napoli Milionaria*, è *Natale in Casa Cupiello*, dobbiamo rinnovare le commozioni? La casa è la stessa, i personaggi li sappiamo, sempre uguali i problemi nel 'basso' di Forcella e nello 'slum' di Chicago, identiche le ragioni di riso e di commozione, le aspirazioni, le delusioni, le speranze, le Tine Piche. La vecchia Claudia McNeil, perfino ex-cantante di blues, non è certo inferiore a Titina, con le sue scene stupende di finte collere, grandi perdoni, ammicchi, corrucci, selvaggio e divorante amor materno, e

Che Gran Cuore! Ma Sidney Poitier, che è il protagonista, senz'altro mi pare il migliore attore americano fra quelli che ho visti, come Geraldine Page sembra la più grande attrice, e la Merman il genio scenico e il dono vocale più straordinari. Poitier è gigionissimo, agile, estremamente mobile e delicato, capace di sottigliezze fini fini, di risate e pianti indimenticabili: molto bello e molto consapevole, è capace di tirar su da solo un lavoretto così dialettale e di fiato corto fino a quei livelli di Ottimo Teatro che possono soddisfare anche i più esigenti. È difficile trovare un 'genere' teatrale più lontano da questo che la specie di commedia 'chic' o 'da salotto' come prospera specialmente a Londra, dove ce ne sono sempre su sette o otto contemporaneamente, per deliziare orridamente il più borghese dei pubblici. Ma anche New York non scherza: sono quelle tramine che si svolgono in case riccamente arredate, con abbondanza di tappeti e di soprammobili da asta in via del Babuino, signore anziane ingioiellate che gorgheggiano in stola o liseuse con giovanotti di mezza età, checche tremendissime sempre in smoking, oppure in soprabito di cammello con la sua cintura pendula, o in vestaglia di damasco con foulard e garofano; biondi, un po' stempiati, adorati dalle spettatrici loro coetanee perché sono i cosiddetti « *matinée idols* ». Tutte le battute col loro paradossino dentro, come la *praline fourrée*: sceneggiature di Oscar Wilde eseguite da Henri Jeanson. Si beve solo champagne; oppure, in casi di grande spregiudicatezza, latte: però allora com-

mentandolo; e gli altri accessori soliti sono pellicce, candelabri, caviale, diademi, marrons glacés, viaggi alle Bermude.

In *The Pleasure of His Company*, il più tipico di questi anni, ci sono Cyril Ritchard, Cornelia Otis Skinner, un maggiordomo filippino chiamato Pogo, una villa a San Francisco, musiche di Mozart e di Chopin, un siparietto a piccolo punto, una citazione di Anna Maria Cicogna, vedute di capitali europee in tinta seppia, Ritz, cristalli, argenterie, tanti telefoni che suonano insieme, giacche a due spacchi, idoli africani, massime francesi dell'Ottocento, ordinazioni di cinquanta casse di champagne per volta, un nonnino rubizzo che sta scrivendo un libro umoristico, una battuta di caccia al Kenya, da cui torna lui, il playboy sessantenne pieno ancora di charme, per riconquistare in un sol colpo l'amore della moglie, quello della figlia, e mandarle a monte un matrimonio sbagliato (secondo lui), in realtà ce ne fossero, con un giovanotto chiave delle praterie. La scena dell'incontro fra i due coniugi che non si vedono da tanti anni, poi fra il primo e il secondo marito, sono sempre sullo spiritoso mondano e 'casual', ci sono tre spuntini di mezzanotte, uno per atto, e tutti a lume di candela; e il pubblico allucinato da queste graziosità lunari sarà probabilmente ammesso a partecipare solo attraverso il personaggio giovane che prova tutti gli imbarazzi perché è un «plain boy» e non un playboy.

Altro godimento indimenticabile della stessa corrente è stato *The Marriage-Go-Round*, com-

media sul matrimonio con Charles Boyer e Claudette Colbert, lui marito che difende il punto di vista maschile e lei che sostiene le ragioni della signora. Ci sono anche due tipi di programmi: «For Her» and «For Him», e la pièce è lo stesso. Che delizia vedere lui con la sua giacca da camera di velluto amaranto coi suoi bei fiocchi, e il suo bel parrucchino color *pâté maison*, piegarsi teneramente a fare il guancia-contro-guancia con lei seduta in poltrona, sotto l'abat-jour, e su il mento per distendere il collo, con la sua bella *princesse* di Lanvin-Castillo, al suono di *Mademoiselle de Paris*! È tutto un alzarsi di lei, ogni tre minuti, come una che corre al cesso una sera che non sta bene al ristorante; e invece è per cambiarsi e farle vedere tutte, le toilettes di Lanvin-Castillo, che sono forse quaranta. La storia si basa sull'assurdo presupposto che i francesi facciano bene l'amore: però l'adulterio viene sfiorato e mimato, mai consumato; la piattaforma è girevole, lei dimostra trent'anni e fa tutto graziosamente, lui pare Mario Riva e dice i luoghi comuni sull'uomo anziano; entra una cavallona bionda e dice le cose spregiudicate, si cita molto il Rapporto Kinsey, ma i mormorii d'ammirazione del pubblico sono soprattutto per la rapidità di lei nel cambiarsi continuamente d'abito.

Vanno piuttosto bene a Broadway anche certe riviste da camera vagamente 'intellettuali' e importate: come la *Billy Barnes Revue*, prodotto di Los Angeles, con otto persone in scena, e *La Plume de ma tante*, con una dozzina, arrivata da Parigi con Robert Dhéry. La prima ricorda mol-

to lo spirito Valeri-Caprioli, e comincia benissimo con un appello angoscioso alle mamme in sala: «dove avete lasciato i vostri bambini? sono in mani sicure? cosa staranno facendo? ci sono tanti pericoli... il gas... le finestre aperte...». E produce un attimo di vero panico, con tutti che corrono ai telefoni. Poi fanno Las Vegas, la diva ubriacona, il telefono di pelliccia, la solita buffa operazione chirurgica surreale, canzoni con la musica sentimentalissima e parole che esprimono preoccupazioni pratiche abbastanza banali; l'incontro di Arthur Miller con Ernest Hemingway a un safari nella giungla («Mr Hemingway, I presume»); le strazianti avventure del social climber del Connecticut che le sbaglia tutte; una parodia divertentissima dei beats e di Tennessee Williams, piena di mostri deficienti, oggetti scriteriati e libidini mai viste. E una meravigliosa rievocazione degli Anni Trenta, attraverso gli spettacoli: Fred Astaire e Ginger Rogers, il dramma sociale con la disoccupazione, la moglie incinta e lo sfratto, Shirley Temple e la storia del secondo matrimonio del papà di una bambina sensibile, con la matrigna che le dice «saremo grandi amiche», e infatti ballano il tip-tap della comprensione sui gradini di casa (ma lei vorrebbe continuare a andare a letto col suo papà); i film sulle fidanzate di guerra, Judy Garland, Follie di Broadway con struzzi rosa e malacche da passeggio... È ricchissimo, lo spettacolo: c'è un discorso di direttrice didattica appena rientrata da un'orgia a una classe di bambini piccoli tutti con smanie torbidissime e sessualità disordinate e bambinacce

alla Elizabeth Taylor che mostrano surrettiziamente il sedere nudo ai giardinetti. Ci sono le serate della coppia suburbana; «la vamp e i suoi amici» si dicono le cose più subdole: il più amico è il 'camp'; la pagliacciata latino-americana con i peones che cantano *My Fair Lady* in spagnolo; e parecchie parodie d'altri spettacoli correnti, del «New Yorker», della pubblicità, di Leonard Bernstein che spiega alla televisione come tutta la musica si fondi in realtà su un sistema di tre note. Come entertainment è piacevolissimo.

*La Plume* è invece un po' più facile e vieux jeu: molto festosa, ma con musiche abbastanza volgari, da passerella, scene parigine convenzionali, il can-can, il marito e la moglie con l'amante nell'armadio, i gendarmi in bicicletta che presentano le pompe, la gallina fa un enorme uovo che è poi una testa calva, nel piccolo caffè di Montmartre il cameriere bisbetico cucina disgustose frittelle ai clienti fuori orario, gli impiegati ministeriali si sa che sono fannulloni e pedanti, le donne fatali portano enormi cappelli di tutti i colori, le storie villerecce sono grassocce, e il balletto classico è irrimediabilmente guastato da tutte le parodie di René Clair. Così si ride abbastanza per i soliti gags da circo e da *Hellzapoppin'*, e soprattutto per una danza sfrenata di monaci tipo Compagnons de la Chanson che prima fanno un mattutino d'impeccabile cool jazz, poi, con gesti sempre più d'umor gallico e un rock'n'roll efferato, s'attaccano alle corde delle campane, e vanno

su e giù per un pezzo, sempre attaccati, fra urla selvagge e peti scurrili.

Prima di passare ai teatrini abbandonando Broadway non bisogna dimenticare al principio della Seconda Avenue le delizie del Phoenix Theater in mezzo a negozietti di pepe-spezie e di camicie di voile da giovanotto con dei volants incredibili. Sono bizzarre produzioni di Broadway in un territorio geograficamente off-Broadway: *Once Upon a Mattress* è una nuova versione della fiaba della Principessa sul Pisello con una eccitantissima aria d'originalità e stravaganza. In un medioevo di trovatori e di fate che pare l'*Enrico V* di Olivier buttato in ridere, una famiglia reale deve dar moglie d'urgenza a un giovane principe che si esprime come un giocatore di baseball, tutte le principesse che rispondono all'annuncio vengono sottoposte dal Mago di Corte a un quiz di tipo televisivo: dire in trenta secondi i nomi di tutti gli antenati conquistatori con la barba; e quando perdono, la regina offre polli e tacchini come premio di consolazione. Perdono tutte. La regina è vanesia, maligna, invadente, di uno snobismo insopportabile; cambia continuamente l'arredamento e le tappezzerie della reggia; impone alle sue damigelle di imparare i più ridicoli passi di danza, come lo Spanish Panic, talmente complicato che nell'esecuzione le incinte abusive svengono e sono svergognate e scacciate. Il re invece è un civettone alla Menjou, muto per un sortilegio, con la corona di traverso e le mani sotto qualche sottana; ogni tanto si sente uno

strillo d'ancella, e dopo compare lui con aria furbetta.

Arriva finalmente la Principessa delle Paludi, Winnifred, detta Fred, e allora la situazione è la stessa di *Le Mal Court* di Audiberti, con la differenza che questa è proprio una mascalzona: volgare, sfrontata, ubriacona, civetta sfacciatamente con tutti, canta sguaiatamente «sono tanto timida», e si tuffa nei fossati nuda: è Carol Burnett, una nuova comica dotatissima alla Betty Hutton che viene dal Texas ed è diventata famosa di colpo per una sola canzone: *Ho fatto la stupida per John Foster Dulles*. Il principe la ama immediatamente perché si trovano molto d'accordo in tutto, adorano le stesse cose: barzellette cretine, smorfie da bambini, scherzi salaci, sculacciate di sorpresa, gavettini sulle porte e duettini galanti tipo «sei bella», «sì, ma tu sei più bello», «sei carina», «sì, ma tu sei più carino», «è vero, però tu nuoti meglio, io non so nuotare». La regina e le gentildonne la boicottano malvagiamente, e tutto il musical è una storia di complotti e controcomplotti intorno al «royal test» per lei, con tanti ciambellani, buffoni, processioni a mezzanotte di serve cariche di materassi, lenzuoli, federe, cuscini, coperte, piumini, candele, il re che le tocca tutte, la regina col suo pisello in uno scatolino, e piccoli cori di «zitti zitti» su e giù per le scale; il bagno è una tinozza di plastica gotica, nero e oro coi gigli; padre e figlio fanno duetti sul matrimonio, muti, guitti, a gesti; i maghi si consultano con discorsi da riunione di ex-alunni di collegio; e il divertente, naturalmen-



te, è che lei superi tutte le prove fatte per sconfiggerla proprio in quanto ha reazioni selvagge e impulsi da pazza, le cretinate più imprevedibili. Al «royal breakfast» della mattina dopo si presenta morta di stanchezza e dicendo una cifra altissima. «Di cosa?». «Di pecore: le contavo, non ho chiuso occhio», e s'addormenta sulla tavola (e sposterà il principe, il re riacquista la parola, diventa muta la regina: ma sotto i materassi l'Azione Parallela aveva messo in realtà corazze, mandole, teste di cervo, mazze ferrate...).

Mi sembra di non aver visto niente off-Broadway sul piano di questa mattata tutta da godere. Nelle chiese sconsacrate e nei granai derelitti e nei magazzini ripuliti intorno a Washington Square si trovano quasi sempre dei dilettanti pieni di buona volontà; e del resto ci si va apprezzando soprattutto la «voglia di fare», ma uno sa già in partenza la discesa per pochi scalini rotti, l'arrivo in uno scantinato pieno di tubi e fili mal dipinti, in mezzo a spettatori sempre molto meno allegri che a Broadway; in fondo alla salaccia un lampione da solo deve rappresentare New York City, e gli attori hanno un make-up così così. La cosa migliore che ho visto lì era però la *Piccola Città* di Wilder nella magnifica edizione di José Quintero, al Circle in the Square: siamo già su un piano importante, teatro a scena centrale con rappresentazioni di classici moderni più o meno rari e sofisticati. I gesti dei personaggi che aprono porte inesistenti e maneggiano oggetti che non ci sono paiono certamente fastidiosi, ormai; ma quan-

do questa commedia viene data bene, con una certa atmosfera fuori del tempo giusta, delle facce molto qualunque, e una brava ragazza di non più di vent'anni nella parte di Emily, ci si sorprende di notare che i vecchi incantesimi della notte di luna funzionano ancora benissimo: col coro pacato nella chiesa congregazionista, le donne che rincasano nelle casette di legno, le due famose scalette per le tenerezze degli innamorati bambini, una immensa natura tutto intorno, virgiliana e ovattata; e il poemetto in prosa di Grover's Corner, New Hampshire, col suo lirismo delle cosine flebili però eterne, commuove ancora più innocentemente che la cittadina del *Don Giovanni* di Azorín. Era uno spettacolo perfetto, senza difetti e senza artifici, e riusciva a sembrare una di quelle favole dell'immaginazione che esprimono qualche verità dell'esistenza umana. Si capisce che questo paradiso rurale fuori della realtà sarà poi un quieto inferno da cui le ragazze scapperanno appena possibile prendendo il primo autobus della mattina con una valigia dove c'è dentro quasi niente; e gli Eugene Gant se ne andranno per «spaccare o essere spaccati» in un'esistenza realistica piena di trappole che si riprendono tutti i soldi dello stipendio, e le risorse del lirismo lì servono poco. E del resto il finale – «domani è un altro giorno» – naturalmente è la filosofia di *Via col vento*. Però nelle ultime scene ho provato perfino a piangermi direttamente il mio quarto d'ora, al momento dell'irraggiungibilità dei personaggi morti da parte di quelli vivi, e si mescolano ma non si

possono sentire (e pazienza, se, incomunicabilità per incomunicabilità, è più straziante quella delle figurine della McCullers, tutte vive, che si parlano, si sentono benissimo, e non si capiscono lo stesso).

Altre cose erano veramente dilettantesche, come le rappresentazioni di certi musicals da camera, che vanno avanti da tanti anni messe su con pochissimi soldi e con un cast cento volte sostituito: l'eterno *Boy Friend* con le collegiali 1926 in Costa Azzurra, collane lunghe, paillettes, gonne a frangia, i ragazzi in giacca da yacht, le palme in vaso sulle colonnine dorate, tanghi sfrenati e dolcissimi valzer americani. L'incantevole *Leave it to Jane* di Kern e Wodehouse, del 1917, tutto sulla rivalità fra due collegi per la gara di cricket annuale, con padiglioni, chioschetti, alberi dipinti, lampioncini sul 'campus', l'entomologo con la rete, ragazzi in blazer a righe bianche e rosse, occhi celesti, ciuffo biondo sotto la magiostrina col nastro rosso, ragazze in camicetta, gonna lunga di velo, cintura alta di vernice, cappellino di paglia, ombrellino, i professori in redingote, e tanto banjo, banjo dappertutto. Niente sipario, non ci sono scene: semplicemente dipinte sui muri della sala, ci si siede su vecchie poltrone da cinematografo 1910, e gli attori passano in mezzo al pubblico, tra le vecchie canzoncine adorabili. Malino invece l'*Opera da tre soldi*, nella produzione Blitzstein-Capalbo: va avanti fiacca, cantata come viene viene da attori che cercano debolmente di imitare Laurence Olivier e Julie Harris. La vera esaltazione postuma di Weill a New York

l'ho ritrovata invece al City Center, dove Balanchine riprendeva i meravigliosi *Sette peccati capitali*, per la prima volta dopo il '33, col testo di Brecht tradotto da Auden e nello stile dei film UFA: i lampioni stilizzati, le finestre di stagnola, i mantelli neri foderati di raso bianco, il gobbo libidinoso, l'aguzzino con la rivoltella e il gelato, donne in frac e cilindro e cosce nude, o in giacca rossa e alamari da cavallerizza, o in reggipetto cinturone e stivaletti alti; oppure maschere di porcellini. Quando la gran Lotte Lenya viene avanti col suo vecchio costume-uniforme – gonnella lucida con lo spacco, scarpe col cinturino, camicetta di maglia arancione, e baschetto nero – e comincia le stupende arie composte da due europei esuli nostalgici d'una patria perduta e di un'America conosciuta solo attraverso un po' di Faulkner, i talismani sentimentali dei nomi «Memphis», «Mississippi», «Tennessee», «Louisiana», «Alabama», che valgono soprattutto come suoni evocativi e magici, come i ritmi delle orchestre di Harlem, l'emozione che si prova è finalmente la più forte e la più alta, fra gli altri spettacoli americani già visti; e *Agon* di Stravinskij, nello stesso programma, quasi non lo si è notato e non lo si ricorda.

Se si è poi curiosi di precisioni meccaniche, funziona al Radio City Music Hall il centogambe delle Rockettes. Ma in questo panettone cavo ad archi bassi da *Boris*, foderati di velluto blu-cupo, la vera sorpresa viene alla fine, l'enorme organo impazza, sul palcoscenico sale un'immensa Piedigrotta coloratissima, lenta, carica di lampadine e festoni, e a tutte le altezze nella

sala girano sportelli invisibili, e appaiono creature in veli azzurrini, elfi o ninfe o sirene, emettendo suoni celestiali e musiche dell'altro mondo. Al Madison Square Garden, poi, su una vastissima pista di ghiaccio verde-smeraldo come il mare a Paraggi svolazzano scimmiettini, cinesi, elefantini di plastica rosa, Hänsel e Gretel incontrano gli animaletti della foresta di Biancaneve in un mercato persiano, ma anche Turandot e Shirley Temple, soldatini di stagno e di cioccolata, cowboys in raso bianco e paillettes argentate. Nel finale dedicato all'opera italiana, quaranta Tosche e quaranta Cavaradossi s'avventano sulla pista in un immenso valzer viennese mentre viene eseguito il «Lucean le stelle», quaranta Aide piroettano fra le braccia di quaranta Radamès intorno a una piramide di raso giallo mobilissima, sfingi di cartone, toreri rossi e dorati, tripodi di fumo rosa sui loro pattini; e un Duca di Mantova carico di lustrini canta «Questa o quella» in una girandola di duecento cortigiane di tutti i colori che gli sfarfallano intorno volteggiando senza fermarsi.

[autunno 1959]

## IL BARDO SOTTO IL TETTO DI NYLON

Gli estremi oltraggi, Shakespeare li ha subìti sotto ogni forma pensabile. Ha sofferto di tagli, contaminazioni, interpolazioni, false attribuzioni. È stato trasformato in operetta, rivista, balletto, commedia musicale. È servito come libretto d'opera; è servito come ispiratore di veglioni mascherati e di balli di carità, come fonte sublime di memorabili detti. È stato ridotto sullo schermo e sulle carte da cioccolatini. Non c'è forse Mago della Regia, in ogni paese, che sotto pretesti di storicizzazione o trovarobato non si sia preso col Bardo delle sconvenienti libertà paragonabili solo a rappresentazioni di un Ibsen nella Versailles di Luigi XIV, di un Cechov nell'Atene di Pericle, di uno Shaw nella Firenze di Sem Benelli. Vederne quindi i drammi rappresentati in diverse lingue e nazioni, al chiuso e all'aperto, secondo i criteri più disparati, diventa un'avventura piuttosto eccitante; piena di curiosità ansiosissime: come andare alla Comédie Française paventando di trovare il tabernacolo profanato da una *Phèdre* virata in Nō giapponese, con un cast tutto d'uomini vecchi che fanno la danza del cigno e quella della spada...

Ha cominciato del resto Shaw, più di settant'anni fa, a prendersela con selvaggia insolenza contro Sir Henry Irving, accusando il massimo

attore-regista del suo tempo di servirsi del *Macbeth* e dell'*Amleto* come d'una miniera di suoni e di situazioni per inventare dei fantasiosi melodrammi immaginari. Ma con la stessa fondamentale disistima di Irving per testi che invece (è provato...) reggono *comunque* alla rappresentazione, si capisce che praticamente «gli hanno fatto di tutto», all'insegna del «rinfreschiamo il vecchio Bardo», dal momento che «tanto, ha le spalle grosse», è forte abbastanza da venir fuori senza danni eccessivi, anche se malamente strapazzato.

Solo negli ultimi anni: dai *Macbeth* precolombiani ai *Coriolani* rinascimentali, da una *Commedia degli Errori* in costumi di Corte bavaresi del 1830 a un *Come vi Pare* illustrato da Dalí a un *Troilo e Cressida* in uniformi della prima guerra mondiale (inglesi contro tedeschi) a un *Tutto è Bene Quel che Finisce Bene* con tanti valzer come se fosse la Vedova Allegra o il Pipistrello – oltre che, si capisce, le periodiche rappresentazioni «in moderno» che chiudono ogni 'ciclo'.

Possiamo ricordarci neanche tanto tempo fa un *Troilo e Cressida* a Boboli ispirato alle miniature del Trecento, le *Allegre Comari di Windsor* a Nervi date come un tetro dramma della Habima, con maschere agghiaccianti, un *Macbeth* a Parigi gemellino di *Edipo*, un *Timone* all'Old Vic che nulla più distingueva dall'*Aida*, un *Pericle* a Stratford abbigliato da «fantasmagoria di luci e colori» (e di musica concreta)... Ed erano magari spettacoli incantevoli, come il *Troilo* di Visconti, ma dimostravano essenzialmente come sia agevole prendersi delle confidenze più o

meno sciocche e superficiali con un gran poeta che « tanto, non ne soffre », anche a « fargliene di Cotte, e anche di Crude »... Presto, però, di queste operazioni pseudo-culturali del Rinfreschiamo con la strizzatina d'occhi, si comincia a non poterne veramente più.

Shakespeare tradotto, si sa poi che diventa tutt'altra cosa; e basta andare a vedere il *Romeo e Giulietta* o il *Sogno d'una Notte di Mezza Estate* in Italia per rendersi conto subito. Ci si andrà per gli attori; per accompagnare gli amici; per ridere, o prendere il fresco... Ma l'Autore? Ormai allo spettacolo immaginato da lui se ne è sostituito un altro, di tutt'altra natura; e proprio sulla sua tomba questa voglia di « farlo piacere » la si è vista dilagare lungo gli Anni Cinquanta. Come se Stratford non fosse già una grossa impresa di successo turistico e commerciale: con tanti posti pittoreschi da visitare, tanti negozi di ricordi, tanti alberghi e taverne uno più elisabettiano dell'altro, tanti cigni sul fiume... Ogni volta che entravo al Memorial Theatre, ricordo bene la gente divertita e la gente perplessa, come si domandavano che concetto potevano farsi di quel gran bravo drammaturgo le povere ragazze austriache o svedesi che l'hanno studiato magari male a scuola, arrivano lì in torpedone, si fermano mezza giornata, mangiando al sacco, vedono una matinée, cioè uno spettacolo di tanti bei colorini vivaci, spiritoso come un film di Alec Guinness, e questo è il loro primo contatto diretto...

Parecchi spettatori andranno via effettivamente persuasi di aver visto una produzione del



*Racconto d'Inverno* o del *Pene d'Amor Perdute* fedele a una qualche Tradizione Autentica, e con l'impressione che si tratti di un autore 'simpatissimo': ricordo anche all'Old Vic un *Cimbelino* che teneva il pubblico in un fou rire da Feydeau, con letti scambiati avanti e indietro, e il malvagio sospetto che oltre ai grossi tagli ci fossero anche delle grevi aggiunte.

In America non m'importava tanto di vedere la Stratford dell'Ontario o quella del Connecticut; m'è capitato invece di seguire a Boston giorno per giorno la manifestazione più importante dell'estate teatrale 1959.

In primavera le autorità del Massachusetts – Parlamento, Governatore, Sindaco di Boston, famiglia Kennedy – si mettono d'accordo con i dirigenti delle Arti e una quantità di ricchi cittadini patroni per costruire un Centro Artistico nuovo e grandioso che serva oltre alla città i sobborghi e i centri minori dei dintorni, le comunità suburbane che si stanno espandendo con una rapidità straordinaria. Trovano un bel posto da supermarket in un'ansa del fiume Charles a pochi chilometri a monte del centro di Boston, tra Cambridge e Brighton, servito da strade comodissime e parcheggi facili e larghi. Gli architetti del paesaggio cambiano la forma a questo posto, e si gettano le fondamenta di sale da concerto, gallerie d'arte, un teatro d'opera. La prima costruzione finita, su una collinetta artificiale circondata da allori in riva al fiume, è stata appunto il teatro aperto.

Pare semplicissimo: una struttura di piloni regge una cornice metallica rotonda d'una qua-

rantina di metri di diametro. Dentro questo anello è sospeso un tetto di nylon impermeabile a forma di lente, diviso come un dirigibile in tanti scompartimenti gonfi d'aria; e di lontano pare inevitabilmente un disco volante posato di sbieco. Alla cornice rotonda sono poi appesi tutt'intorno dei teloni di tela da circo, verdi e blu, si aprono e chiudono a seconda della luce e del vento.

Il fiume è su tre lati, nel quarto è scavato un canale artificiale: così l'unica via d'accesso è il ponticello dietro il casotto della biglietteria, e chi vuole arrivare gratis dovrebbe farlo a nuoto. Ci si siede su poltroncine da giardino di ferro e tela, 1800 a semicerchio come in un teatro greco. La scena è elisabettiana, a due piani. Si spinge fino in mezzo al semicerchio formato dalla platea, così il pubblico sta su tre lati; può essere arretrata su un fronte solo, come in un teatro comune. Allora si ha il sipario; altrimenti non c'è. L'acustica dovrebbe essere buona; forse alla parte inferiore del tetto di nylon, convessa, toccherebbe disperdere gli echi; però si adoperano quasi sempre parecchi microfoni. I riflettori sono sospesi a un'alta cornice metallica, sotto il tetto, in forma di U sulle teste del pubblico, e non sono dissimulati. Si vedono tutti e stanno malissimo, perché danno anche fastidio. L'organizzazione degli spettacoli è poi affidata al Cambridge Drama Festival, una proba istituzione con esperienza e con soldi.

La sera dell'inaugurazione, verso la metà di luglio, era l'unica cosa finita del complesso. Il terreno intorno era lontano dalla sistemazione:

pieno di pozzanghere, mucchi di ghiaia, badili lasciati lì dagli operai; e due scavatrici unite per il becco davanti al ponticello d'accesso formavano una specie d'arco trionfale con un rozzo cartello di Welcome. Autorità e mecenati arrivavano da Boston risalendo il fiume su un bucin toro che funziona per tutta la stagione: pieno di mogli di ricchi, deputatesse, imprimé, gorgheggi. Seguiva un corteo di barche private, con fuochi artificiali, salve di cannoni, squilli di trombe, valletti in costume. La gente non di Boston arrivava in macchina tagliando fuori la città; e trovavano discorsi di circostanza, falò accesi fra i terreni vaghi, cottura di hot dogs su una fila di barbecues.

Purtroppo lo spettacolo inaugurale è stato un pasticcio. Voler cominciare una prima stagione tutta shakespeariana con una *Dodicesima Notte* trasformata in «music and dance extravaganza» potrebbe anche parere una delusione ovvia e seducente. Difficile però trovar 'maghi' capaci di stravaganze con abilità e con Gusto. Altrimenti, meglio andar via lisci. Basta ricordare cos'era di incantevole la stessa commedia all'Old Vic con Celia Johnson, parecchi anni fa: semplice tenda di broccato sullo sfondo, e i versi di Shakespeare recitati bene. Nient'altro, la poesia parla da sé, e va benissimo. Basta paragonarla col bacchanale scenografico diretto da Renato Castellani, pezzi di Quattrocento e ritagli di Cinquecento che si ribaltavano fastosamente ogni due minuti, andavano sontuosamente su e giù entrando e uscendo da tutte le parti, e cia-

scuno milanesemente mostrava i milioni spesi con orgoglio.

Questa versione di Boston era affidata a uno di quei registi austriaci che hanno fatto un po' da aiuto a Reinhardt, coltivato miracoli con Elisabeth Bergner, poi si sono stabiliti in America da una ventina d'anni, e insegnano arte drammatica nelle università. Il nome mi pare H. Berghof. Si vede che ha chiamato parecchi attori di buona fama, poi si è abbandonato alle Invenzioni senza quel minimo di misura e di gusto indispensabili per non franare nel gratuito insensato o nell'assurdo ridicolo. I costumi, per esempio, parevano presi a caso, a nolo, da un trovarobe delinquente fornito di tutto quello che può servire, da Plauto e Terenzio in giù, per trasformare una recita improvvisata in un carnevale di poveretti.

Pareva, irresistibilmente, una finta commedia della Restaurazione rappresentata da un teatrino universitario della Mitteleuropa nel 1935; però quando entra Olivia coi suoi, inevitabilmente sembra il gruppo dei *Capricci di Mariana* che si sbaglia di porta, e si scontra col marinaio guercio e cattivo dell'*Isola del Tesoro* che tira a farsi scambiare per Sir Toby Belch. Tanto più ci si confondeva, perché la regia passava sopra alle principali regole per rendere chiaro uno spettacolo al pubblico. Quando una scena è divisa in due livelli, si suppone che vadano collocati in quello basso tutti gli episodi che si svolgono su una spiaggia, come imbarchi, sbarchi, approdi, naufragi. Qui no: naufragavano sempre in alto, in alto; perciò quando si vedeva

altra gente chiacchierare in giardino, parecchi metri sotto, tutti giustamente si domandavano « cosa fanno in cantina ».

Si aveva poi la prova che quando si rappresenta una commedia in tanti quadri, con una sola scena fissa e senza sipario, diventa indispensabile mettere dei segni tutte le volte che si suppone che la scena cambi. Basta pochissimo, un niente: albero, arbusto, sgabello, gioco di luce. Altrimenti, domanda ancora la gente se 'siamo' alla Corte del Principe o nella catapecchia del boscaiolo. Nel palazzo di Olivia? Nella piazza principale? In aperta campagna? Verranno fuori i nemici dalle grotte, o la cuoca dalla cucina? Più ridicolmente di tutto, per confondere maggiormente le idee sui luoghi, andava e veniva, indifferentemente in tutte le scene, una conchiglia a rotelle che pareva di gesso e serviva da trono; e un sedile da altalena a braccioli andava su e giù, sospeso a catenelle, anche quello indifferentemente, a Corte o da Olivia, nelle spiagge e sui monti, per vicoli e cortili. Bruttissimo anche da vedere: perché non potendo farlo sparire quando non serviva, anche se lo alzavano rimaneva sempre lì, visibile, illuminatissimo, a dondolarsi due metri sopra la testa degli attori; e anche quando stava giù, avevano tutti paura a usarlo, perché scivolava via di sotto al sedere come fan tutte le altalene.

I sedili e le siepi nella *Dodicesima Notte* ci vogliono. Non se ne può fare a meno: c'è scritto. Ci vorrebbe pochissimo a farli portar dentro, magari diversi per ogni luogo dell'azione, da qualche comparsa... Le comparse le avevano: tantis-

sime; ma troppo occupate a lanciarsi palloni, agitar fronde, manovrar pappagalli. Cosa crede poi di aver fatto rispetto a Shakespeare uno che 'aggiunge' falchi e corvi, aquile e dromedari? Anche qui, tagli vastissimi: via dieci versi di qui, cinquecento di là... E al loro posto? Finte romanze elisabettiane, ci hanno messo dentro, questi sciagurati: cantate da un «zany-soprano» antipatico, noiosissimo...

Gli attori, uno per uno, magari competenti: Zachary Scott, Siobhan McKenna (ma pareva un po' la Merlini e un po' la Magni). Il guaio con la ragazza che faceva Olivia era che avrebbe dovuto interpretare questa ricca contessa, invece veniva fuori una di quelle gentildonne che saranno bravissime, però uno le interPELLa sempre domandando se la contessa è in casa. E anche gli altri avevano in fondo dei curricula teatrali notevoli: difficili però da perdonare quando si vedono coinvolti tutti insieme in una sciocchezza simile. Malvolio, giovanissimo: già quindi un errore, lo scherzo della falsa lettera d'amore funziona tipicamente coi vanesii di mezza età. Benassi, sbagliando genialmente, lo buttava addirittura in Tartufo. Altri lo fanno solo comico. Ma quando si vede nella produzione Berghof questo maggiordomo adolescente e narcisista trasformato in burattino da baraccone, e tutta la lettura della lettera svolgersi non davanti a un paio d'amici nascosti nel loro cespuglio, ma sotto il tiro d'una banda di mascalzoni in maschere e nasi finti, arrampicati su alberi espressionistici, facendo versacci grotteschi e scurrili, suonando trombette, gettando

noccioline, come scimmie di Walt Disney, allora no, non ci si sta più, no no.

Niente da ridere neanche nel finale, quando i due gemelli Viola e Sebastiano, vestiti ancora degli abiti e delle parrucche uguali che hanno prodotto tutti gli equivoci, si sposano finalmente, lei con Orsino e lui con Olivia. Qui il regista per fare lo spiritoso alle spalle dell'Autore fa fare una goffa giravolta ai due: così davanti all'altare, dove li aspetta un vecchio frate naturalmente ubriaco e pieno di sonno, si trovano per un momento Orsino con Sebastiano, e Viola con Olivia, così c'è il pretesto per far tutti il loro piccolo strillo. Che invenzione! Dimostrare che il povero Shakespeare non poteva arrivare a tutto: ma per fortuna c'è sempre un allievo di Reinhardt che ci pensa...

Come secondo spettacolo della stagione si è avuto il nobilissimo fallimento di un *Macbeth*; soprattutto interessante perché era il primo colpo shakespeariano di José Quintero. Protagonista Jason Robards jr, suo stretto collaboratore nell'opera di esecutore testamentario dell'ultimo O'Neill. E come la sua Lady, ancora Siobhan McKenna, per cui sembra difficile trovare due parti così poco adatte come questa e come Viola. La debolezza insomma di tutto il *Macbeth* è stata che Quintero aveva impostato vigorosamente lo spettacolo, vedendo giusto quasi tutto: ma gli sono mancati i protagonisti, *miscast* tutt'e due.

Il palco è un baraccone elisabettiano a due piani, stavolta: di legno nero un po' affumicato e patibolare, e aperto sui quattro lati, cioè anche

di dietro. Le streghe arrivano precedute da rombi d'aeroplano, e trombe laceranti. Corrono e saltano come Giuliette Masine in parrucca di rafia; stracci chiarissimi, e tempestate di lividi blu. Non hanno pentola, il loro fumo esce da tombini nel pavimento, come per le vie di New York; e le luci temporalesche del cielo vero collaborano aparendo dalle aperture del telone (erano giorni di brutto tempo). Le rane, anche loro, non si capisce bene se siano vere o no; e se i grilli e i rumori della notte vengano dalle scatolette dei macchinisti o dalle sponde del Charles River; tutto giusto, dunque. Poi s'alza in secondo piano una tenda rossa illuminata; il banchetto per il Re Duncano si vede solo di scorcio, dietro le colonne. E a suo tempo, un opportuno effetto di Grand Guignol per le mani insanguinate di lui e di lei.

Il portiere gigione fa invece un monologo spropositato da attore straripante che non si riesce a controllare. Ma poi è ancora giusto che Macduff, appena scoperto il delitto, vomiti; e che l'incoronazione sia svolta fra le solite cornamuse, i soliti trofei barbarici, e qualche seggiola da chalet neogotico fatta di rami rossi; e lei, che prima era lì in abito verde-smeraldo e parrucca di fiamma, torni ora vestita color vinaccia, mentre lui porta un plaid di volpi disordinatamente sulle spalle. Vanno bene gli assassini, con le loro facce tormentate da El Greco, e un vento continuo che li fa rabbrivire con lo stesso rumore del frigorifero quando il termostato lo rimette in moto; e una scena aperta verso lontananze tenebrose, cani e gatti che si lamentano



minacciosamente, mentre soffi d'aria vera, gelida, scuotono il telone del teatro, e seduti nel pubblico John Gielgud si tira su il bavero della giacca blu, Margaret Leighton rabbrivisce sotto la cuffietta di perle, affonda le braccia in una candida stola schiumosa.

Il banchetto con le apparizioni è stupendo. Dev'essere rimasto in mente a Quintero quello meraviglioso di Visconti l'anno scorso a Spoleto. E le apparizioni stesse, che son sempre un affare gramo (come per l'*Amleto*: dalla loro concretezza dipende l'ideologia della rappresentazione), risolte in maniera giustissima, la più semplice, mere forme luminose ottenute con un riflettore schermato; e si spostano qui e là, disordinati correlativi obiettivi d'emozioni consumate a metà. Un grande momento è quando lui e lei, sopra la tavola apparecchiata e ricordando inevitabilmente ancora Visconti (la *Traviata* alla Scala), si stringono le mani, se le guardano reciprocamente, e si separano senza dirsi una parola.

Le streghe tornano subito con un'apparizione anche più spaventosa: stracciatissime, coperte di lividi ora enormi, portano in scena tantissimi oggetti schifosi e ingombranti; indistinguibili, però fanno paura; riempiono di fumo tutto il teatro, un odore di zampironi da morire; infatti la gente sta male; urla di gatti arrabbiati, sempre più furiose; appaiono grossi scarafaggi, insettacci con le corazze e le elitre, bambini insanguinati, le ombre degli assassinati in una profondità verde sottomarina; c'è una avanzata di grossi personaggi in veli viola e rossi, su tram-

poli alti tre metri, come se volessero marciare sul pubblico, tra urli disumani e luci accecanti proiettate in faccia agli spettatori. L'effetto totale è grandioso: molto meglio del Cinerama.

Da un bravo regista s'accettano tante sopraffazioni; e dopo questa specie di carnevale degli animali, la sfacciata soperchieria di passare di colpo al più soave degli 'interni' familiari olandesi: i bambini Macduff coi loro sgabellini e giocattolini, belli, graziosi, simpatici, presentati con una tenerezza esagerata anche per un coperchio di scatola di cioccolatini; e subito dopo strangolati in scena con un realismo impressionante, anche la bambina di quattro anni. La scena seguente, poi, fatta «per spezzare il cuore» secondo il 'ritardo' consueto: dicono a Macduff che glie li hanno ammazzati tutti; lui rimane per qualche momento immobile; lo scuotono, e non reagisce. Poi comincia a urlare, e via.

Effettivamente, si vede chiaro qui come sotto un buon regista gli attori rendano in un modo diverso, e funzionino bene. Ma poi s'arriva alla scena del sonnambulismo, e tutti i dubbi che si presentavano sparsi sulla capacità dei protagonisti qui si confermano insieme: dove si vede che il bravo regista potrà fare di tutto, non però dare il *fiato* a un attore troppo piccolo per una grande parte.

Semplicemente, i due non ce la fanno. È vero, non ho mai sentito 'declamare' con una rettorica così appassionata come fa la McKenna: sempre piena d'impeti, d'una sicurezza fin troppo autoritaria; ma appunto perché tende a

strafare agitandosi troppo, la sua Lady Macbeth è poi una piccola regina vivacissima e agitatissima, molto « granellino di pepe »: completamente priva della maestà un po' terribile, della dimensione abbastanza tragica che si è abituati a associare a questo personaggio. Finisce per sembrare più la Sonnambula di Bellini che non la Lady Macbeth del canone: « Elvino, Elvino!... Prendi, la man ti stendo... ». Si strofina le mani affannosamente, urlando, camminando velocemente dappertutto, piccolina, mobilissima, coi suoi veli bianchi e i piedini nudi, sotto gli occhi d'una specie di Sergio Tofano piccolissimo che è il medico acquattato nel suo angolino; e se invece di « tutti i profumi d'Arabia » o « una macchia è qui tuttora » dicesse invece « ancora, ancora, quel brutto gattaccio è riuscito a entrare nel mio tinello e a sporcarmi il mio bel tappeto, che poi non viene più pulito », veramente non farebbe nessuna differenza e non sarebbe affatto una sorpresa.

Ecco, l'intero rapporto fra marito e moglie viene fuori immiserito, fra questi due: come se si trattasse di un businessman che arriva a casa stanco, e trova la mogliettina tutto-zenzero che lo rimprovera perché in ufficio non sa farsi valere coi colleghi. Probabilmente Robards, che come attore mi pare un po' fiacco, e soprattutto ha sguardi docili e acquosi da buon cagnone da pastore, ma forse non statura abbastanza per reggere la gran parte, avrà indotto il regista a impostarla tutta sullo stanco, sull'affranto, sul Commesso Viaggiatore sfinito e vinto, come se le cose succedessero sempre malgrado lui. Co-

me interpretazione, non è delle più stupide. Ed è anche significativo che porti sempre delle spade troppo grosse e pesanti, così deve trascinarle dietro come una vanga o una scopa. Quando si batte, cerca solo di ripararsi, guardandosi intorno addolorato come per chiedere da che parte arrivano i colpi, e perché mai; e quando va a prendere lei morta, e la porta fuori per fare sopra il cadavere tutto il lamento del « domani e poi domani », ha dei piedi piatti da far compassione, un modo d'esprimersi da poveretto.

Che peccato, eppure anche le ultime scene andrebbero così bene, quando non ci sono i protagonisti. Trombe stonate suonano sfalsate, appaiono dei vecchi magri, spettrali, curvi, negli angoli. E il bosco di Birnam fa la sua grande entrata per le porte del pubblico, gli armati di Malcolm arrivano coi loro rami secchi alle spalle della platea, avanzano fra le poltrone, e salgono sul palco in tempo per incontrarsi sotto le luci dei riflettori coi soldati di Macbeth, che invece arrivano da dietro il palcoscenico (Dunsinane quindi dev'essere dalle parti dei camerini).

S'interrompe il suono delle cornamuse, e la battaglia comincia improvvisa, magnifica. La grande scena è tutta occupata, le lotte sono furiose e moltissime, gli scudi si piegano, s'incurvano sotto i colpi, e la vernice d'argento salta via a scaglie.

Anche qui, solo la disperazione della stanchezza tiene in piedi Macbeth, è già crollato prima di battersi, gira su se stesso come i clowns con la spada fra le gambe, non vede niente, combatte a caso, annaspa in mezzo ai fantasmi. E alla fine

Macduff, tossendo e sputando, lo strangola torvamente, miserabilmente, per terra, con le mani sporche, lo prende in braccio e lo butta davanti a Malcolm mentre respira e si muove ancora un po'.

A questo punto Quintero parte per Hollywood e arriva il massimo attore vivente, Gielgud, chiamato dal Festival a riprendere la sua produzione di *Much Ado About Nothing* che era andata così bene dieci anni fa a Stratford. Così ecco la più perfetta, probabilmente, fra le rappresentazioni shakespeariane del nostro tempo. Certamente la migliore che io abbia mai vista.

Il gruppo del *Much Ado* compare verso la metà d'agosto, mentre andavano avanti le repliche del *Macbeth* e per disposizione di Quintero tutti i suoi attori e comparse non dovevano tagliarsi la barba lunga. Così non si poteva entrare in un ristorante o bar di Cambridge senza trovare delle tavolate che parevano portate lì direttamente dai Deux Magots di quindici anni prima. Ma quella sera di vento freddo al *Macbeth* il gruppo inglese traversa 'over-dressed' in blu e in nero la platea americana in giacchettini di cotone chiaro circondando d'aloni 'formali' lo chic fuori del tempo di Margaret Leighton, la sua grazia incomparabile di tuniche bianche ricamate d'oro, borsette e cloches di perle, guantini candidi, stole ugualmente bianche e oro... E le prove cominciano subito, con Michael McLiammoir e lo scenografo Mariano Andreu, in un vecchio teatrino di stucchi e peluches polverose sulla Huntington Avenue, fra negozi di frutta e giochi di bocce, magioni otto-

centesche in rovina abitate da negri, tassì che approdano carichi di parrucche ossigenate, flashes fotografici, piume, bottiglie, ramoscelli, cassette, kleenex... Gielgud comincia anche a fare delle dichiarazioni interessanti:

«Tutti gli attori e i registi oggi parlano volentieri di *motivation*, e certamente quando si comincia a provare una commedia tutti cercano di capire il più possibile di cosa tratta. Ma supponiamo che non ci siano didascalie nel testo. Supponiamo che l'autore sia un poeta, che la commedia sia di idee e non di azione; oppure supponiamo che sia composta in tutt'altro stile da quello che va di moda attualmente, e tenendo presente una scala di valori tutta diversa, particolare del periodo storico in cui è stata scritta e della società a cui era destinata. Supponiamo che l'autore sia morto. A questo punto si è liberi d'interpretare il testo come si vuole: una possibilità che sarà affascinante, però che disastri possono venirne fuori...

«Con Shakespeare la storia può anche essere pazzesca, gli eroi sembrare assurdi, e i personaggi comici dei perfetti cretini. I giochi di parole saranno arcaici, incomprensibili senza un glossario. Attori e registi conoscono bene queste difficoltà, cercano d'aggirarle ricorrendo a ogni tipo di trucchi: spiegazioni psicanalitiche, meraviglie di scenografia, colori, balletti, musica concreta. Secondo me perdono il loro tempo... D'altra parte ho chiesto parecchi anni fa ai professori più importanti di Oxford e Cambridge di venirmi a fare delle regie per l'*Amleto* e il *Sogno d'una Notte di Mezza Estate* nel 'tono'

più ‘vicino al testo’ che ritenessero possibile. Non ha funzionato. Abbiamo imparato molte cose utilissime sulla lettura del testo, sul senso e il ritmo dei versi; ma gli attori non riuscivano ad abituarsi al punto di vista accademico. D’altra parte i professori si sentivano perduti di fronte a ogni domanda sulle posizioni e i movimenti. E la fatica più grande toccava a me: praticamente dovevo fare l’ufficiale di collegamento fra i due gruppi.

«È anche pericoloso, andare a sofisticar troppo nel testo: osservare certe ‘assurdità’ dei drammi, le loro apparenti ‘mancanze di logica’: come se Shakespeare avesse dovuto scrivere con la sveglia a portata di mano... È stato Granville-Barker a spiegarmi che prima di Ibsen nessun drammaturgo si curava veramente di quello che avviene fuori scena. Il tempo non contava niente; e il pubblico ha sempre accettato quella convenzione... Ma in realtà Shakespeare è un narratore nato, è ben difficile che un suo personaggio dica o faccia delle cose incoerenti col resto del dramma dove appare. Certo, se si osservano i drammi col microscopio, saltano fuori continuamente gli anacronismi e le contraddizioni; ma è proprio quello che non si deve fare. È provato – no? – che se sono ben diretti e recitati, uno non li nota, perché ci si lascia trasportare dalla rapidità dell’azione, dall’originalità dei personaggi; e si sospende il giudizio analitico.

«Gli attori avranno qualche ragione quando si lamentano che è complicato mettere qualche ‘intenzione’ in personaggi notoriamente ‘diffi-

cili', come per esempio Rosencrantz e Guildenstern, così subordinati al personaggio di Amleto che non si sa bene 'come siano', e quindi bisogna 'metterci qualche cosa'. Però provate a sopprimerli, come ha fatto Olivier nel film, e vedete subito che disastro. Non solo ne soffre la linea e l'economia del dramma, ma addirittura il protagonista stesso. Come con Salanio e Salario nel *Mercante di Venezia*: sono messi nella commedia per dare un'idea della grandiosità e del *panache* della società veneziana, e tutto quello che dicono serve appunto ad aggiungere una nota di colore, come lo squisito discorso di Lorenzo nell'ultimo atto.

«Insomma, se gli attori usano l'immaginazione, e recitano le loro parti con un ritmo vero, con comprensione e rispetto, questo basta per far venir fuori le intenzioni del poeta. Non provino a 'inventare' niente. Meglio non star lì a escogitare 'motivi' troppo sottili o arbitrari; né affaticarsi a 'lavorare' troppo i personaggi dall'interno. La maggior parte delle volte, il loro istinto musicale serve meglio del cervello. Shakespeare scrive per una grande orchestra affiatata, non per solisti virtuosi; e richiede esecutori dotati d'altissima efficienza tecnica, e di controllo, perché usino i loro strumenti tutti insieme al servizio dell'intero dramma». Vedendo poi le prove, si capiva subito che applicando questi principii 'vocali' con limpido rigore, si preparava un risultato straordinario. Il pubblico chic arriva risalendo il fiume sulle solite barche illuminate; squilli di trombe dall'alto della collinetta: ma non si tratta d'araldi



in costume: semplicemente tre suonatori in borghese, su sedie di ferro, coi loro leggi davanti. Gielgud per prima cosa ha buttato giù il palco greco-elisabettiano, e fatto costruire una scena 'convenzionale' col suo sipario: due tende ricamate a monogrammi e a leoni. Appena s'apre, al suono di un finto Vivaldi magro e allegro, in una luce verdina, la scenografia sembra miserabile: giardino con statue, alberi, grottesche semoventi che s'aprono a libro, un paio di panchettini, tutta cartapesta; come gli Enrichi Quarti e i Luigi Undicesimi del compianto Ruggeri. Ma basta che i personaggi entrino e comincino a parlare e a muoversi, per apprezzare l'eleganza d'una scena non appariscente e vistosa; e anche i costumi si vedono pensati con la stessa funzione: non ricchi, piuttosto vividi, non più di due colori per ciascuno, molto efficaci senza troppe decorazioni perché stiano al loro posto in un gran quadro che si compone in ogni momento armoniosamente di parecchi costumi, di parecchi colori. Ci dev'essere quasi sempre molta gente in scena: si ammira continuamente l'equilibrio delle loro posizioni, sottilmente simmetriche.

Certamente l'Autore ha costruito un inizio abilissimo. I pochi minuti dell'arrivo di Don Pedro bastano a presentare con perfetta chiarezza almeno dieci grossi personaggi coi loro casi, parecchie situazioni narrative e psicologicamente complesse: i gentiluomini del seguito, le gentildonne di casa, le trame amorose che s'intrecciano subito, i torvi intrighi di Don John e dei suoi mascalzoni. Ma si ammira immedia-

tamente il gusto sottile e sicuro di Gielgud regista nell'impostare e articolare i rapporti di forza fra i diversi personaggi, stabilire i temperamenti costruendoli uno per uno, definendone a tratti precisi personalità e carattere, intonazioni vocali e tinte e tutto. Gira attorno la giostra di gialli dorati, celesti ghiacciati, rossi bruni, turchesi spenti, senape marci, i cenerini-lilla e i malva-cupi, con quale precisione dosati e disposti in ogni momento; e che gioia sentire i diversi accenti comporsi nella esecuzione programmata della piena orchestra.

Si sa che la commedia va avanti giocando su diversi piani insieme d'amori contrastati dall'intrigo. Fingendo che la storia numero uno sia la trama di un idillio convenzionale, si arriverebbe addirittura al matrimonio nel primo atto, senza diversi colpi fortunati di nera invidia: matrimonio funestato, scena delle rivelazioni, morte apparente, trionfo della cattiveria. Ma l'Autore s'abbandona a una predilezione sfacciata per i due chiacchieroni di contorno Beatrice e Benedick, diventano i veri protagonisti, rubano tutto l'interesse, e forniscono a Berlioz i materiali per la sua opera più felice (con un Notturmo che è la 'fonte' del *Rosenkavalier*).

Gielgud e la Leighton ne fanno due creazioni superbe: lui trasformato incredibilmente si muove con agilità elegantissima e pronuncia le linee del testo con sonorità incomparabili, giocando su tutte le sfumature. E lei, che da principio sfoggia un Oxford accent quasi caricaturale, come se volesse fare del Rattigan per scherzo, danza e gorgheggia piena di brio con tanti

stupendi abiti bianchi, gialli, dorati, salmone, arancione, tutti con vita altissima e ali dentellate di pizzo d'oro, elaborati ornamenti anche d'oro sui capelli, come se fosse una brutta desiderosa di farsi notare: la meraviglia è che invece lei bella, spiritosa, chic, faccia la parte d'una donna bella, spiritosa, chic, che non si sposa mai per passare il tempo a dilettersi di 'private jokes' (quando il Principe chiede la sua mano, gli fa: «volentieri, ma avrò bisogno di un altro marito per i giorni feriali: voi siete così impegnativo da indossare... »).

Diventa una pura gioia di sapor mozartiano la scena delle siepi recitata da loro. S'illudono d'origliare senza esser visti; ma gli altri se ne sono accorti e lo scherzo si estende, giocano a farli morir di curiosità, inventando per ciascuno dei due la storia d'un amore scatenato e improvviso, e alla fine sorgerà davvero. Le controcene di Gielgud e della Leighton, ciascuno appiattato dietro il proprio alloro, le smorfie e le apprensioni e i sorrisi, paiono davvero brandelli di *Così Fan Tutte*: mentre s'infittono gli intrighi buffi o tragici, semplici scherzi 'da ridere' o macchinazioni infami orchestrate per dare la morte. Entrano nel concerto i più vari 'caratteri', associandosi alla dizione preziosa e raffinata del cast inglese: McLiammoir parlando come un negro, o un meridionale astuto, disegna un Principe che si diverte più di tutti carico d'ammicchi e di sbirciatine furbe, di cenni di complicità da giocatore di biliardo; Hurd Hatfield, un Don John sinistro, infernale, con un inverosimile robo-

ne nero e oro, un copricapo macabro; un padre-nobile tradizionale debordante di dignità offesa; la coppia degli amanti giovani, freschi, graziosi, simpatici; tutta la compagnia dei signorini e dei frati, delle dame di compagnia e dei mascalzoni con le gambe grosse; e tanti paggi in calze rosa e mantelletto giallo che risolvono semplicemente i cambiamenti di scena aprendo qualche quinta mobile e portando avanti e indietro sedili e torchiere. Si ha l'impressione di un'aria di civiltà luminosa, grande allegria, tolleranza, saggezza, raffinatezza, comprensione, spirito, divertimento: un *Cortegiano* sceneggiato con sprezzature, moresche e brandi; un teatro antichissimo, e insieme il più moderno di tutti, fuori dell'attualità ma al corrente con la cultura.

Nel secondo atto, un colonnato a due piani con prospettive sfuggenti, carpacesco: Gielgud ha una grande entrata, senza barba e con un enorme cappello di pizzi (sembra diventato Malvolio, da quando è convinto che lei lo ami); e una grande scena del raffreddore, comicissima in mezzo al cinguettio delle damigelle intorno, disposte sui due piani con copricapi fiamminghi di lino inamidato. Ma più sorprendenti ancora per la comicità bizzarra e felice esplodono le scene decisamente buffe, quelle che di solito non fanno ridere. Le pagliacciate e le pance finte, i frati ubriachi e le guardie vigliacche, avevano un sapore arcaico di grande ilarità, come un Boccaccio non ritoccato; e soprattutto avevano un grandissimo Dogberry, lo straordi-

nario George Rose con una voce e un portamento pazzeschi.

La galleria iniziale di questo atto s'apre poi semplicemente su una chiesa fra gli alberi, abbastanza romanica, che si spalanca a sua volta. L'interno potrebbe andar bene per un *Romeo e Giulietta* alla tirolese; e funziona qui per un'incredibile serie di entrate: con vasti inchini, monumentali segni di croce, strofinio di vesti, suoni d'organo per il matrimonio interrotto, le accuse, i moti collettivi d'orrore, i gruppi che si formano, le emozioni manifestate fino in fondo, con un senso di pesante cattolicesimo rinascimentale dove s'annusano tanti degli ingredienti tradizionali, la lussuria, la dissimulazione, il sospetto, la vergine ingiustamente conculcata, la « machina diaboli » che una volta in moto non si ferma più, il perfido intrigo, l'oltraggio aperto, e poi il consiglio di famiglia per mettere in chiaro politicamente il mistero degli affetti con l'ausilio del frate.

Nel terzo atto, per il processo ai mascalzoni torna con immenso successo George Rose, con un aplomb che starebbe benissimo a Falstaff, tra gruppi d'infelici crollanti pieni di cisse e di sonno. E gli strati delle rivelazioni successive vengono fuori con un'umanità eccezionalmente toccante. Ogni tanto ricompare, velocemente, Benedick: innamorato, impazzito, frenetico, ormai talmente avanti nel tapis-roulant della frivolezza che nessuno riesce più a afferrarlo: con un cappello assurdo in forma di canne d'organo, Gielgud recita con la follia dei diciott'anni e la saggezza dei secoli; riescono a tratte-

nerlo a stento anche durante il servizio funebre, nello stesso tempo lugubre e coloratissimo. È anche stato impressionante, in quel momento medesimo, sentir fuori sulla strada di Brighton una disperata frenata, una macchina che si capovolge, e rotola per un pezzo, gli urli dei feriti, la gente che correva, le sirene dei soccorsi.

Sulla scena, per un ultimo trucco organizzato dai vecchi, lutti, statue velate, mantelli neri; ma poi la finta morta riappare, pretendendo d'essere un'altra; ed è un bel tocco d'invenzione fantastica che l'innamorato la cerchi in mezzo alle altre donne, tutte mascherate, seguendone con ansia la voce. Il matrimonio dei due che avevano giurato di non sposarsi mai segue subito dopo, come un capolavoro d'ovvietà ironica. («Così van tutti»: appunto il Castiglione è stato il primo a dirlo...). Finisce con una breve danza di Corte, proprio due passi, diretti dalla coreografa di Stratford. Ma è stato tutto un balletto di parole: versi pronunciati con una certa solennità, una maniera nobile e nitida; però muovendosi tutti con estrema disinvoltura; e l'impressione della «commedia brillante» era perfetta. Si apre il sipario per il finale con tutti già in scena. Subito si scende a cena sul pontile, con un apparato curiosamente veneziano. Fiaccole piantate sull'orlo dell'imbarcadero; e parecchie tavole habillées, argenterie belle: caffè, liquori, sandwiches, candele, cinguettii, tutti molto felici, fiammelle tenui agitate dalla brezza, le luci di Boston lontano lontano, dietro l'ansa del fiume, i feriti portati all'ospedale, e il

grande attore a chi gli dice «e poi, come pronunciavano bene il testo» fa presto a rispondere: «il difficile è tutto lì».

[estate 1959]

## LE ESEQUIE DELLA TRAGEDIA

In una wasteland come Atene, i piaceri onesti non sono poi tanti; e quelli carnali immediatamente stufano: come insistere nella pasticceria dopo la 'scorpacciata' di fondants. Così anche sapendo in partenza che non si capirà una parola, il buon turista finirà spesso per arrendersi alla serata con Euripide. Gli altri due, Eschilo e Sofocle, non so perché non si rappresentano quasi mai.

La sede della Tragedia è attualmente il Teatro Nazionale di Grecia: nome quindi grosso e impegnativo, da citare almeno come la Comédie Française e l'Old Vic e altre istituzioni rinomate e momentaneamente indisposte. Come informazioni generali, basta sapere che ha avuto qualche stagione 'liberty' isolata nel primo decennio del secolo, però funziona con una certa regolarità dal 1930 nelle mani di un piccolo gruppo attivissimo di attori e di tecnici. Il nome più noto: Katina Paxinou, hélas! E sempre i drammi vengono recitati tradotti: una volta perduto il ritmo dei metri imparati in liceo, e magari uno sperava di ritrovare delle conferme intatte qui, allora è come sentirseli in albanese o in turco, date le grosse differenze fra la lingua antica e l'attuale. Però è onesto osservare che nella totale mancanza d'una tradizione a cui riattaccarsi in qualche modo, tutti questi artisti



insieme un po' per congettura e un po' attenti al resto del mondo, un certo stile cercano d'inventarlo, e spesso lo raggiungono: efficienti, puntuali, hanno ritmo, calore, passione, convinzione; e sono molto sicuri. Le riserve son tutte sul piano del Gusto.

Dopo aver visto tre recite, *Eracle Furiente*, *Ecuba*, e *Le Fenicie*, cercherò come al solito di farne una descrizione paziente e fedele.

Quando la compagnia non gira in trasferta per Epidauro e altri sacrari gli spettacoli si fanno quasi ogni sera in Atene alle otto e mezza, alternandosi con altre attrazioni come l'American Ballet Theater, la Filarmonica di Stoccarda, Marie Bell e il suo Racine: sempre all'Odeon di Erode Attico. Sarebbe un bel teatro semicircolare appoggiato a una pendice dell'Acropoli, col suo muro e i suoi archi abbastanza conservati; e una gradinata tutta rifatta. Ma in pratica è una buca soffocante perché non è possibile che vi circoli l'aria. Quindi si soffre molto. L'illuminazione è felice, il Partenone sopra le teste s'accende e si spegne come un lucernario perché partecipa indipendentemente a un suo *Son et Lumière*, e la gente entra a cercarsi i posti forniti di materassino bianco, vestita come viene viene. Stranieri, turisti, congressisti, umanisti; però anche numerosissimi greci. Quando c'è abbastanza pubblico e comincia a vociare, a un primo gong cominciano a abbassarsi le luci, e prima che sia buio del tutto sono già precipitati giù urlando quelli dei posti in alto a occupare tutto il davanti libero. Tutto un calpestare. Ma non c'è pericolo di contestazioni più tardi:

l'ingresso è uno solo, per il pubblico e per gli attori; quindi lo bloccano appena è cominciato il dramma (comincia sempre come l'*Amleto* di Olivier); e chi arriva dopo rimane fuori. Non esiste l'intervallo.

Così anche se si è molto stanchi non si può uscire assolutamente, prima della fine, a meno di non infilarsi tra le coefore, per quanto nessuna tragedia duri meno delle sue due ore abbondanti. Avendo a disposizione questo genere di spettacolo d'una noiosità molto fuori del comune, è evidente che gli organizzatori hanno deciso d'impostarlo sul 'rito', la buttano sulla sacralità del raccoglimento scomodo come veramente da noi non sarebbe pensabile, affonderebbe fra gli sbertuli. Senza mai concedere un sollievo agli spettatori; senza ammettere il cicaleccio o il chinotto.

L'orchestra si nasconde nell'angolo di sinistra, tutta coperta con un tendone: ansima non contenta e va avanti confidando nelle percussioni: moltissime. Come base fa del finto Bartók o del falso Debussy, a seconda dei momenti di moto o di quiete. L'acustica è ottima, come sempre in questi teatri aperti; e gli attori hanno delle gran voci nitide. Rinresce invece che il coro canti, e tantissimo, e delle cose anche abbastanza insensate, rovistate nei decenni operistici più pittoreschi della Mitteleuropa.

Nell'*Eracle* per esempio il coro è di diciannove vecchi (sedici marrone, due rossi e uno bianco), col loro borotalco sulle sopracciglia e delle orrende barbe di lana caprina. Girano in fila per l'emiciclo col loro bastone nodoso, pic-

chiandolo per terra ogni tanto; alzano e abbassano il gomito tutti insieme; rispondono tipo rosario alla boutade del corifeo; e oscillano nella nenia fra la Messa Perosi e la serenata napoletana dell'Ottocento. La solita alternanza di lamentazioni e invettive è del puro Ruggeri-Carnabuci, le donne tante Marie Cebotari, e i costumi un Cinquecento on the rocks – damasco-flanellina – con qualche dash di Pompei. Le musiche sono un po' di tutto: la danza di Bali, la battaglia di Maciste, De Falla tirato fra espressionismo e xilofoni, e qualche bolero Kramer nelle scene di massa. Ma niente divertente. Leggere la tragedia in casa è un'altra cosa; ma guardandola senza capire le parole si presenta così: nutrici scervellate scavallano un paio di bambinastri robusti di Eracle, ma un malvagio alla Vincent Price li detesta in un crepuscolo di casa Usher, e un Laocoonte con tante barbe si addolora nell'accento di Chioggia. I raggruppamenti degli ammantellati sono suggestivi *per definizione*: come le Carmelitane a teatro. Comunque si dispongano: metà di qui e metà di là, bene! Un terzo e due terzi, bene! Quasi tutti su, e pochissimi giù: bene sempre! Ma la declamazione è solo perentoria, quindi molto fastidiosa, si anela all'interrogazione, all'esitazione, al dubbio. Le apparizioni soprannaturali hanno abbigliamenti da fate e passi da Čajkovskij: quindi, Petrarca. I messaggeri arrivano sempre come Jean Marais, vestiti da Robin Hood, hanno visto troppi film e fanno il gesto di raddrizzare i torti: buttando fuori tantissima voce. Ma l'arrivo di Eracle è inspie-

gabilmente Govi; e quando lui cerca di buttarla sul Victor Mature è troppo tardi: si è già alla fine e cominciano a buttar fuori i cadaveri, brutti fantocci da filodrammatiche, su una pedana, dopo molte esclamazioni del coro rivolte al portone che civetta con tutto un suo apro-non-apro. Con che nostalgia tremenda si pensa all'*Eracle* di Händel...

Gli altri spettacoli come andamento non sono diversi; senonché la presenza della vecchia primadonna impone qualche faticosa attenzione di più. Si sa che l'*Ecuba* comincia con l'apparizione del fantasma di un figlio ucciso con una sua sepolcrale cantilena. È invece un Maurizio Arena che gregorianeggia dei «vira a babor-do!», «all'erta sentinella!», «sono le nove e tutto va bene!» come in un Pizzetti 'preparato' da Abarth. Lei appare subito dopo, con la sua cuffia viola e le sue mèches d'argento, come una Wally Toscanini fuggita da un parrucchiere assassino; ma come recitazione sempre a metà fra il maraschino Braccini e il cherry-brandyl Capodaglio. Fa molto rimpiangere lo Schliemann Emma Gramatica nella *Città morta*, doppio kümmel fra i più colpevoli.

Il coro è femminile, grigio-topo, severo e depressivo. Entrano facendo tutto un Lourdes con la pia romanza della umil Bernardetta e il messo divin; e bisogna veramente essere molto puri di cuore per non gridare dal ridere, neanche la Franca Valeri ha mai tanto dileggiato la strofe e l'antistrofe, tanto svillaneggiato lo stasimo e il parodos. Questo coro continuamente sibila delle rozzerie guardando fissamente il centro

della platea, i posti più costosi; ma facendo dei movimenti geometrici secchi e rigidi: mentre lei in alto si slabbra nei gesti più incredibilmente floreali e Gaudí, sempre accasciandosi a caturaccioli trafitta da emistichi, si torce tipo edera lamentandosi, e mandando qualche maledizione di tanto in tanto al Partenone. Le sue mosse però si riducono a due in tutto, per l'intera tragedia: quella solita un po' da rivista di nascondere la faccia nel gomito destro e nel peplo, curva in avanti, col braccio sinistro levato dietro a mensolina, all'altezza del sedere, palma in su, e il suo gemito soffocato dentro la stoffa, con parecchie pieghe anche fra i denti; nell'altra posa invece s'abbarbica di schiena contro il muro di fondo, premendo forte col sedere e le spalle, a braccia larghe, un braccio un po' più su dell'altro, e se uno dovesse scendere l'altro risale, la sua unghia confitta comunque nel mattone, infilata nell'interstizio, come per tener chiusa porta, tener dritto pilastro, tenere in piedi parete. Perciò, sempre uguali come sono il gemito e il rantolo, l'ululato e il singhiozzo, dieci minuti a caso d'uno qualunque di questi spettacoli sono sufficienti a farsi una buona idea della stagione nel suo insieme.

Certo, arriva Polissena, una altissima, alla Rosalind Russell, con le trecce nere lunghe. Arriva Ulisse, invece piccolo, brutto, mercante, in cuffietta e barbetta, veneziano: tutto un «co-spetón, sior parón». Un messaggero vestito da Padre Guardiano nella *Forza del destino*. Agamennone, borghese-chic tipo Cimara, e quindi

portato alla sdrammatizzazione ironica da boulevard: Ercolino Patti alla libreria Rossetti; invece poi assalito dai rinfacci di tutti fa le ritrosie del piazzista chiamato per fargli notare i difetti del lavabiancheria appena comprato. Polinestore, con la sua picca e la cagoule di maglina di ferro, e un opera-cloak di ciniglia bizantina, potrebbe anche essere il marito malvagio di Pia de' Tolomei in un film fascista. E a tutti è stata insegnata la stessa entrata: balzo come saltando via un filo teso, quattro o cinque passi normali sveltni, quattro o cinque frasi irrilevanti tutte insieme senza veder niente davanti; poi scopro-no per terra il cadavere, o un altro oggetto orribile, e allora fanno il Trasalimento Secondo la Paramount: come quando Jerry Lewis chiacchierando volubilmente abbraccia un vampiro, va avanti con parecchi gorgogli festosi, e solo dopo un 'ritardo' artificiale fa l'occhio strabico e sviene oppure scappa via. Lo scoprimento poi delle teste dei cadaveri, così ripugnante e Se-cessione, si vede subito che è tutto rifatto su una *Salome* di Strauss presa alla lettera.

Ecuba, si sa, avendo così tanti figli, era più esposta di un'altra a cadere nella Ripetizione (che del resto è un artificio rettorico non privo d'efficacia), dovendo perderli tutti a uno a uno e avendo collaudato fin dai primi una sua forma efficace di sofferenza estroversa. Paffuta, popolaresca, come una Titina De Filippo che abbia perso il bene della Misura, certamente la Paxinou non si priva di nulla, nel suo dolòr: canta, anche, con rauche cautele, come Françoise Rosay nell'*Opera da tre soldi*. Ed è certo

efficiente nel momento della vendetta, quando diventa veramente Germana Paolieri per fare entrare il cattivo Polinestore nella sua cabina; ma appena dentro, giù una gran tirata alla tenda; e subito dopo, urla selvagge di dietro, le corifee che parteggiano sfacciatamente per lei, i bambini morti buttati fuori dal chiosco come a macchina, e lui accecato col suo sangue che gli vien giù, preso dal raptus profetico diventa quasi bravo, nel 'genere' principe del foro o leone dell'emiciclo. Però è difficile, difficile, resistere per due ore di seguito a una declamazione non-stop dove la parola più frequente è «ohimè» in greco moderno. E non soltanto veniva da rimpiangere la *Città morta* e la Signora Emma, ma è irresistibile la voglia furiente che viene in questi casi, di veder solo degli spettacoli senza maledizioni e tutti-fatti: lui arriva, lei parte, suona il campanello, portano la lettera, viene la notte, s'incendia il castello, appare il Maligno...

Dal momento che i fatti succedono fuori scena e vengono raccontati più o meno realisticamente dai messi, la Tragedia diventa una 'imitazione' non più della Vita ma del Giornale. E proprio perché la sua forza emotiva sta non nei fatti ma nelle parole, nella terribilità della Poesia, allora in qualunque 'interpretazione' con gli attori, i costumi, un coro assurdo, delle musiche inaccettabili, delle processioni cialtrone davanti a un pubblico seduto scomodo e al caldo, l'incanto che c'era nel libro si perde e se ne va, sostituito da suggestioni transitorie e peco-recce. È come 'sceneggiare' la *Vita Nuova* in un

workshop scenico, come sentire un intero Discolibro di Leopardi senza poter raggiungere il rubinetto dell'acqua. Perciò andarci una volta sarà anche interessante; e del resto in Atene non c'è mica tanto da scegliere. Basta non pensare d'essere in un posto divertente; andarci vestiti leggeri, per l'afa, e anche abbastanza male, tanto c'è buio e nessuno vedrà; e soprattutto prendere un posto molto vicino alla porta per poter scivolar via quando non se ne può più, a costo di fare delle agaceries agli uscieri.

Molte volte lo spettacolo sembra fuori in piazza, quando manca poco alle otto e mezza, gli autobus non passano, e allora greci poveri e inglesi tirchi che fino a quel momento s'erano ignorati lì alla fermata improvvisano un approccio e si mettono in dodici in un tassì per non perdere le *Fenicie*: succede tutte le sere. Ma poi appena entrati si ricominciano a sentire le stesse musiche baraccone di quei film che s'aprono con l'enunciato «Nell'anno del Signore... dense nuvole d'uragano s'addensano sulla capitale di Bisanzio, bella e corrotta... i barbari Vandali, belli e sfacciati... l'imperatrice Teodora, ingorda e maiala...». La Paxinou dice benissimo il suo prologo in stile Titina, ma con qualche muggito maestoso. Ecco il coro: tutto *Myrica* stavolta, canta un po' di *Butterfly* con delle pagodine nere in testa, e fanno le loro coreografie sulla stessa musica della «sequenza del sogno» nei film-rivista fra i Quaranta e i Cinquanta, quando Cyd Charisse lasciava andare dei lunghi veli bianchi e viola contro un cielo giallissimo, e invece di scendere andavano su.



Da questo coro mai saprà venir fuori altro che non sia la venerazione estatica, lo stupor doloroso, l'aspro rimbrotto, l'anatema iettatorio, senza vie di mezzo. Ma la Paxinou in trappola fra il suo Eteocle e il suo Polinice ci dà dentro con lo strazio materno, sempre con voce in cui trema il suo palpito o vibra la sua lacrima. I suoi cambiamenti di tono in caso d'altercazioni sono sempre uguali: una clausola di tre frasi improvvisamente molto più rapide delle precedenti: l'ultima, con qualche pedanteria di dizione; poi un pianto diretto; però svelto; e poi ricomincia sul lento. L'impressione è che l'Elade fosse un matriarcato molto più greve degli Stati Uniti d'oggi; ma sarà giusta come storicizzazione?

Il complesso delle *Fenicie* sbraga veramente troppo nella Chinatown, con percussioncine e giravoltine; e a furia di vibrafono e glockenspiel il finto Bartók si sdà in un tacco-e-punta da bambina a boccoli col maggiordomo negro sulla scala della villa. Loro lo fanno tenendo i piedi dentro la sottanona lunga, poi si piegano alla kabuki ondeggiando da tutte le parti, e una si ritira su con la sua invocazione mentre le altre si ritraggono giù sempre ripetendo le stesse due note, lamentose, accovacciate. Ragazze antipatiche: lucciole o rondini in un'operetta da Nella Regini, sacerdotesse povere in un'*Aida* di provincia; arrivano nelle situazioni con un artificio né più né meno convenzionale come la 'visita' nel teatro borghese, sempre poi scuriosando intorno, mai tranquille un momento, sempre con gli occhi spalancati e le orecchie

tese, non perdono una battuta dei personaggi, li trattano da signor Ponza e signora Frola; e appena gli altri escono li commentano a lungo, mai benevolmente, e traendo conseguenze arbitrarie.

Non soddisfacente quindi l'andazzo del coro. Il regista Minotis compare un attimo verso la fine in vesti di Edipo, cioè poi Fosco Giachetti uscito dall'Alcazar con la barba lunga fino ai piedi, da monaco della Magnesia San Pellegrino. Poi ancora Paxinou e nuovi strazi, sempre attaccata al suo muro, tipo vite canadese; soliti 'ahimè' del coro, mai contento: queste fenicie, invece che prigioniere o comunque subalterne come dice il libretto, finiscono per diventare delle serve padrone arrivate a dominare apertamente nella casa, intromettendosi sfrontatamente in tutti gli affari dei padroni, e fingendo di partecipare alle loro emozioni per prendersi delle gran confidenze: approfitterebbero d'ogni trambusto. Come sempre arrivano i cadaveri in scena per il finale: tre, sulle barelle, coperti di frasche; Edipo cacciato via se ne va canticchiando « Tu che di gel sei cinta ».

Per questo oltre alla tragedia o invece della tragedia si consigliano spesso le bouzoukia come divertimento per la sera. Locali modesti, all'aperto, tavolini e pista di cemento, e orchestre di mandolini che suonano una musica 'tipica' più originale di quella all'Erode Attico. O per lo meno, rifanno i loro Pasqualini Maragià più sfacciati e senza vergogna. I più noti sono al Pireo in riva al mare, anche i più turistici nonostante l'odore delle fognature che sboccano

tutte lì sotto, molto penetrante soprattutto d'estate. Ma quelli proletari veri per una intera serata a mangiare e ballare spendendo giustamente quasi niente sono povere baracchine di mattoni e lamiera sulla Ierà Odòs, terreni vaghi di un distretto periferico, tra officinette di laterizi e di elettrauto. Sotto due polverosi eucalipti un'orchestrina di otto o dieci, tipo balera di campagna 1936, con due donne grasse al centro che cantano, vestite di lucido, tutta una rassegna di vecchi successi, *Onde del Danubio*, *Cielito Lindo*, *Cumparsita*, scegliendo però fra Messico e Vienna le canzonette più adatte al solletico orientale e ossessionante di queste bouzoukia. È il trionfo del Plettro. S'alza l'elettricista o il muratore da solo, con la sigaretta in mano e il metro di legno nella tasca di dietro, e seriamente fa dei lunghi assoli guardandosi il piede; molto applaudito dai suoi amici ai tavoli. S'alzano i tedeschi di mezza età che troppi bicchieri ne han tracannato, di vino di Corinto, e goffamente provano anche loro. Davanti alle mogli sedute i giovanotti fanno dei gran tanghi insieme. Allo straniero, dei gran baci. O si alzano in quattro, per esempio tre ragazzi che trascinano un'amica riluttante o una checcona sfacciata, e tenendosi in fila, ciascuno stringendo col fazzoletto la mano dell'altro, girano intorno alla pista battendo i passi tradizionali delle montagne tessale che poi riescono così ridicoli, quando li proviamo in casa sei mesi dopo coi dischetti comprati nella piazza Omonia.

## *Due notti a Epidauro*

Dopo la tempesta di Epidauro, ormai qui siamo completamente disposti a credere alla magia, alla negromanzia, al sortilegio, al vaticinio, alla fattura, a tutto; e non per scherzo. Nel paese più arido del mondo, l'Argolide Sitibonda, dove per più di metà dell'anno non viene mai giù una goccia d'acqua e si sono sempre avuti anche in questi giorni non meno di quaranta gradi di calore secco, il temporale improvviso all'ora e sul luogo della 'prima' della *Norma* – e non uno scroscio di mezz'ora e poi basta: proprio la sua grande pioggia durata ore intere – è stato un avvenimento davvero incredibile, non si spiega se non con la rozza ipotesi degli sforzi congiunti di tutte le soprano invidiose, dei sovrintendenti delusi, dei coniugi offesi, e magari anche della città d'Ostenda vilipesa (dove qualche giorno prima la Divina doveva cantare e all'ultimo momento non cantò, e che per una mezza giornata pareva trasferita qui, col suo mare del Nord grigio, il suo cielo coperto, la sua pioggia insistente); e tanto più netta si è avuta quest'impressione di un intervento del Soprannaturale in quanto fin dopo mezzogiorno il tempo era stato molto bello, aveva cominciato a annuvolarsi a metà pomeriggio, e solo mezz'ora prima dello spettacolo si era messo a diluviare decisamente (a mezzanotte, naturalmente, già fuori le stelle...).

Il tragitto da Atene è di 180 chilometri di fondo malandato, e per tutto il giorno era partita una fila lunghissima di quasi tutte Mercedes nere

piene di gente seminuda per il gran caldo, con l'abito di pompa appeso alla stampella sui finestrini di dietro, e le radio che trasmettevano dei «Mustafà» e dei «Ragazzi del Pireo», tutto un greco-napoletano da Peppino di Capri. La sosta di quasi tutti, dopo la traversata dell'interminabile territorio senza ristoranti e neanche un grappolo d'uva, è stata al Grand Hôtel Anfitrione di Nauplia, che si apriva quel giorno stesso con la sua piscina, e subito riempito fino alla pazzia di gente in mutande, gente in camicia, gente in giarrettiere e reggipetti che sudando orribilmente s'abbigliava per la serata nelle cabine e nei corridoi, girando con cravatte e guêpières in spalla, gridando «chi ha preso il sapone?» si buttava in piscina, consultava gli oracoli, riallacciava antiche amicizie smarrite per anni, o ne intrecciava sommariamente di nuove, e qualunque cosa uno chiedesse da mangiare si veniva nutriti a forza con angurie e frittate.

Poco più tardi, tutti vestiti profumati lisciati, rimessi in moto e arrivati sul luogo del sacrificio, appena lì s'assisteva a questo cataclisma di genere storico tipo terremoto di Messina e maremoto di Santorino: tanta gente piangeva sul serio, e si è molto spaventata. In un posto aperto, in mezzo a una campagna deserta, dove per decine di chilometri non c'è neanche una capanna di caprai (e questi, fra l'altro, non conoscono affatto Eschilo a memoria come pretende la guida bugiarda, non l'han mai sentito nominare, non sanno neanche chi è), e c'è solo uno chalet che funziona da Casa del Passegge-

ro e deposito di museo (del resto chiuso, ci poteva stare solo il Maestro Serafin, tra le mètope e i triglifi), il temporale s'abbatteva su quindicimila persone perse e senza riparo, senza neanche un ombrello o un berrettino di plastica; per di più veniva buio subito e non ci si ritrovava più; e in mezzo agli urli, alla calca, agli spintoni, succedeva di tutto. Trasportate dai moti della folla, si vedevano galleggiare le stupende venute apposta da Parigi e da Londra il giorno prima, coi loro meravigliosi chiffons devastati per sempre, le mèches d'oro e d'argento che si scioglievano nere lungo le rughe della fronte e del collo; gli organizzatori di comitive si sgolavano in tutte le direzioni; parecchi druidi rapiti senza vergogna dietro i cespugli; anche i gendarmi assaliti dai soliti profittatori di situazioni, cotti e mangiati inzuppati com'erano, tra spugne e ciniglie che erano servite tre ore prima sulla spiaggia; ridotta in sottoveste da urti talmente violenti che le avevano portato via il suo bolerino a fiori, un'ordinaria di Roma gridava felice « mi sento tanto Aiché Nanà in Basilicata » a obesi giornalisti settentrionali che gemevano disperati sugli articoli già telefonati, e tutti cominciati o conclusi con l'incanto del cielo stellato e il sublime trionfo di lei. C'era il narratore italo-americano narcisista e c'era il padrone di noto locale perduto a Parigi che gli diceva vibrando il baffetto « vous avez un air très artiste avec votre beau cache-col et vos très beaux cheveux longs », non mancava nulla: neanche le gentildonne musicali di Milano che arrivano all'ultimo momento, perciò messe a dormire in

uno scantinato senza finestre, e s'erano dovute alzare prima delle cinque perché non respiravano più, raccontavano questa loro alba passata a Micene, dormicchiando in tombe d'Atridi molto più comode del loro seminterrato.

La Callas, tutto un va-e-vieni già truccata e vestita fra il palcoscenico e il panfilo. Voleva cantare a ogni costo, proprio non era possibile; noi però avevamo già visto bene la prova generale due giorni prima, perciò si può raccontar tutto lo stesso.

È vero, in questa brutta capitale, in questo calore mostruoso, l'aspettativa per l'apparizione della Divina era stata addirittura feroce; e al bar del grande albergo le chiacchiere e le sciocchezze correvano tantissime come rinviando a chiacchiere e sciocchezze uguali di qualche anno prima, il trionfo del già sentito, canta? non canta? ha ancora la voce? che carta gioca, grossa? a ogni costo? questa nuova partenza tutta impostata sulla terra patria e il nazionalismo alla Onassis... senz'altro il grande ritorno che prepara nuove incredibili imprese: magari poche interpretazioni all'anno, pochissime, ma straordinarie, e non più come negli anni meravigliosi delle sei o sette opere per ogni stagione alla Scala, cerniere che hanno riagganciato per i nostri anni l'opera lirica alla cultura, e chi c'era c'era... Così, tutti d'accordo almeno: anche se lei non facesse mai più niente, come Rossini a Parigi, ha fatto comunque delle cose talmente indimenticabili, come non se ne vedranno mai più, mai più, basterebbero a renderla la più grande di tutti i tempi, basterebbe che compa-

risse in scena, anche, e accennasse, soltanto, qualunque cosa: la suggestione sarebbe comunque tanto grande, anche senza voce sarebbe già enorme lo spettacolo... « Ma ci vuole *anche* la voce... » pare che abbia risposto lei...

I manifestini neri col suo ritratto in classico peplo e in espressione di terribilità diffusi a molte migliaia pendono immobili in tutti gli angoli della città e della campagna, in ogni villaggio perduto sotto il sole e le mosche, senza un albero, senza un frutto nelle botteghe – forse dev'essere veramente cambiato il clima, dall'antichità –, senza risorse al mondo se non i mucchi di ghiaia con su scritto « Micene » o « Tirinto » e dove non si vede come tutta la popolazione messa insieme possa guadagnare in un mese le diecimila lire necessarie per un buon posto a questa *Norma* di Epidauro. Da tutte le parti d'Europa, però, chi era riuscito a mettere insieme la somma e non si lasciava spaventare da un caldo capace d'abbattere le peggiori bestiacce, aveva giurato da mesi di non perderse-la, quest'occasione di assistere a uno dei grossi sortilegi del mondo moderno: in un remoto angolo della Grecia di sassi, una notte di luna appare una maga, che è uno dei grandi personaggi del secolo, e in una cerimonia di stregoneria rotocalchesca Commuove i Popoli...

Era anche uno dei primi ingressi del melodramma italiano nei santuari del dramma greco: per di più con la *Norma*, quella fra le nostre opere che s'avvicina di più, insieme alla *Medea*, alla tragedia classica, con quei due personaggi monumentali, le due donne, che provano solo



passioni titaniche, e purissime, sbattute tra Fedra e Isotta; e però anche un altro personaggio che se non è in mano a un 'eroico' tipo Del Monaco è capace d'apparire presto per quello che è in realtà: il solito ufficialetto italiano con gli stivali lucidi e le buffetterie anche troppo in ordine, tanta brillantina sui capelli, che sta dietro alle sottane con la tetra faciloneria dei galletti di Brancati (e forse non è un caso che anche Bellini sia di Catania, e non, mettiamo, di Pine-rolo...); e quando viene messo di fronte alle conseguenze della sua incoscienza si rifugia dietro smorfie infantili e occhioni fettuccineschi all'Alberto Sordi. La straordinaria suggestione di quest'opera è che nell'eterno dramma dell'occupazione militare, con le sue ambiguità d'affetti (Pollione potrebbe essere un italiano in Grecia, o un tedesco nella Francia di Genet), si mescolano il classicismo ambivalente di Leopardi e i trasalimenti romantici più rapiti (si svolge tutta di notte, fra orride selve, terrori superstiziosi, incantesimi mortali...), e si sentono echi risorgimentali, a ventate, come quando Norma e Adalgisa intonano serrandosi le braccia quel « Sì fino all'ore estreme » sul passo lombardo della *Bela Gigogin* quarantottesca, e si dibattono nel finale delle levitazioni beethoviane addirittura grandiose, però intrecciate a un « Sublime donna – io t'ho perduta » che suona naturalmente come la « illustre martire » del Fusinato. E non importa niente se certo Epidauro non è mai stato un posto d'incantesimi con la sua Pizia e i suoi Misteri, era in realtà una ville d'eau tipo Salsomaggiore o Montecatini

dove Esculapio teneva le sue cliniche, e non essendoci altri divertimenti tutto intorno aveva fatto appunto questo teatro di quindicimila persone per intrattenere la clientela di sera: stavolta, l'abbiamo visto tutti, la magia doveva esserci, come in una tana d'oracoli; e tutt'altro che surrettiziamente c'è stata.

Il posto, si sa, è stupendo: e pare anche meglio perché si arriva attraverso questa regione secca e orribile, forse una volta d'aspetto toscano col suo olivo e la vite, ma piena adesso di sassi e di polvere, la panne di macchina e la maledizione degli Atridi: si comincia a star bene solo rivedendo il mare, e si fa questo bagno sotto un castello veneziano tutto Otello e «Esultate!» e come sarebbe bello rappresentar l'opera là in alto, e insomma che grande intuizione avevano Shakespeare e Verdi, mai neanche passati di qui. Trenta chilometri ancora, e finalmente è l'ora del sacrificio, si va dentro passando fra centinaia di gendarmi di montagna impazziti e le gambe altissime delle comparse. L'emiciclo è sistemato in maniera cretese o micenea, nobile, coi suoi gran massi in fondo giustamente, e in mezzo un obelisco di via della Conciliazione, col suo scudo d'Irminsul attaccato davanti e forse anche il programma di Santa Cecilia. Naturalmente sarà l'ora del crepuscolo, col suo cielo che trascolora aiutando la suggestione, come in piazza del Duomo a Spoleto quando si fa la Messa di chiusura del Festival in una commozione addirittura ricattatoria.

Serafin vecchissimo e vispissimo dirige con piccoli gesti e alla prova generale diceva delle mas-

sime indimenticabili all'orchestra: «aspettare un po' non fa mai male a nessuno», «quando c'è troppo buio in scena, il pubblico s'addormenta», «mai dimenticare che voi cantate per farvi battere le mani», «bisogna studiare la musica, e bisogna anche volerle bene», a questo punto bacia due o tre volte il libretto di Felice Romani, e gli orchestrali a ogni frase gli fanno il suo minuscolo applauso. Il regista Minotis saltella in alto sui cuscini dell'anfiteatro con la sua camicia rosa americana. Onassis, piccolissimo e vestito di bianco, va in giro col suo ricciolone e la scarpina bianca e nera, l'occhiale nero, con un paio di 'bene' greche in camicia nera e calzone bianco aderente. Capello decolorato. Belle vecchie in foulard rosa e tacco di sughero. Anziani ex-tenori greci e bulgari in farfallino celeste e gabardine oliva. Galli Curci in scarpe di tela, occhialino al collo. Malacche con pomo d'avorio. Perfino entra un vecchio cieco sostenuto dalle sue Elette: senta, non le pare di esagerare? S'accendono le faci rosse, comincia a srotolarsi lenta e smorta la sinfonia, e pare subito la Banda dell'Aeronautica al Pincio, il Grande Italia, il Caffè Berardo.

Forse facevano meglio a mettere dieci suonatori di più in orchestra e a risparmiarne qualche decina di comparse in palcoscenico: appena cominciano a entrare, si vede subito l'ambizione di fare l'Arena di Verona in poco spazio; e del resto, ogni gruppo che vien dentro, si vede che arriva da un'opera diversa. Qualcuno, anzi, da un film. Ci sono troiani dell'*Iliade* e gladiatori del *Quo Vadis*, marinai fenici, reziari del Cir-

co, 'verdi' e 'blu' di Costantinopoli, guerrieri egizi dell'*Aida*; il gruppo della *Figlia di Iorio*, con le sue prefiche ululanti in scialle nero; e quello della *Gioconda*, che fa anche un po' *For-naretto di Venezia*, perché Oroveso e i suoi sono puro Tintoretto, i dogi cattivi della Sala del Maggior Consiglio, con barbe finte, mantelli bizantini, e in testa corone da Re Magi, Re del *Lohengrin*, Re delle carte da gioco, l'*Amore dei Tre Re*. Passano scontrandosi sullo sfondo, come a Carpi o Mirandola, gli armigeri del *Trovatore* con le loro alabarde, e le incrociano come per non lasciar venir fuori Azucena, che sarà certo lì dietro. Anche la sua Carmelitana trousseé, ormai, nel teatro lirico batte dappertutto.

Sarebbe dunque una baracconata tipo Carro di Tespi del Trenta: in palcoscenico suonano accenti bolognesi e toscani, e il tenore è puro Settecento; ma poi entra lei, grande, bella, superba, in rosa; e allora si è molto contenti di lasciarsi ripigliare quasi subito dal vecchio incanto.

Il «Casta Diva», specialmente per lei, viene sempre troppo presto, e qui scenicamente è impostato come una rustica Domenica delle Palme. Lascia ancora un po' sospesi, ma in fondo non è mai stato uno dei suoi grandi momenti: neanche nella sua *Norma* incisa migliore: quella della Radio con la Stignani e Del Monaco. Ora la voce pare sottile, un po' incerta, un po' diversa, e lei forse meno sicura di una volta. Ma si sa bene che i suoi primi atti hanno spesso avuto i loro momenti dubbi, quando l'organo non è ancora avviato, e sono stati sempre meno soddi-

sfacenti del resto dell'opera. Infatti càpita come sempre: se trema un po' all'inizio, fa presto a migliorare. Allora tira fuori il suo leggendario coraggio, affronta difficoltà pazzesche e sopracuti evitabilissimi, pur di vincere clamorosamente. E se ogni tanto, è vero, oltre che sottile la voce pare un po' roca, si vela appena, o sembra che balli un po', non importa niente (come quando Fischer 'sbagliava' tutte quelle note, ma era sublime in Mozart e in Beethoven).

Adalgisa ha una bella vociona, ma è un po' rozza. È una greca esordiente molto giovane, con una grossa faccia, truccata da contadina. E la scena fra le due donne è sempre un momento straordinario: ma quello che fa la Callas qui è una delle cose più alte dell'opera. Da principio lei è così sicura, tranquilla, sorridente, scettica, come chi ascolta le confidenze della cameriera o di una poveretta. Il suo sorriso durante tutta la scena fa perdere la testa: è lo stesso di quelle statue classiche non più 'eginetiche', già ironiche... E la rivelazione diventa un immenso momento, lei la butta su grandi passi da leonessa terroristica davanti agli altri due che non esistono più, due stracci. Passi, occhi, gesti, mani: da questo momento si ritrova la grande Mariuccia delle grandi serate alla Scala; e allora è brava come prima, anzi sembra che non sia mai stata così grande.

Peccato il resto: questo livello provinciale e banale dello spettacolo, con le sue sciocchezze di regia, e anche veri errori. I movimenti delle masse sono quasi sempre sbagliati, paiono ordinati da un sordo che non ha mai avvicinato

quest'opera neanche sui dischi: non tengono mai conto di cosa sta facendo l'orchestra nello stesso momento. Senza contare diversi compiacimenti da Jia Ruskaja 1935, ogni volta che i guerrieri escono di scena, più della metà se ne va entrando nel recesso che simboleggia la casa di Norma, e si infila nella porta proprio sollevando la tenda dietro cui sarebbero nascosti i bambini: non li trovano solo perché quando non sono di scena vengono a sgambettare coi loro sottanini fra i piedi degli spettatori. E anche come cori, molto disuguali: bene il gran coro all'inizio dell'ultimo atto; ma il loro « Guerra guerra » invece di squillare scatenato e selvaggio pare piuttosto un « Zitti zitti piano piano ».

Portamento assurdo del tenore: la sua manina sul fianco tipo *Baruffe Chiozzotte*, occhi roteanti in curiosità insensate, sbuffar d'impazienza e tamburellar delle nocche come aspettando il treno in ritardo. Ne viene falsata l'impostazione di tutta l'opera. La grandiosità del rifiuto e del sacrificio corneilliano di Norma si basa anche sul presupposto di trovarsi di fronte un antagonista che almeno verso la fine tenti lo sforzo di levarsi a una pari dimensione tragica. Altrimenti, con uno che apparentemente al momento più tremendo, quasi già sul rogo, le sta ancora cantando un *Fenesta ca lucive* all'orecchio, come se si fosse lì tutti al ristorante col nostro prosciutto e melone davanti, e una lunga serata tutta per noi, allora non sta più in piedi molto di corneilliano. E dopo tutto, il rogo stesso, qui era una faccenda ben ben modesta: quattro fascine, due paletti, e basta. Quindi il

finale pare un'opera postuma di Beethoven sulle Crociate (i costumi in quel momento sono puro Goffredo di Buglione) finita male da un allievo di Weber, e diretta peggio da un pupillo di Dreyer: mentre si sarebbe tutti d'accordo sul fatto che il Rogo, qualunque rogo, mica soltanto questo, o lo si fa vedere spaventoso e terribile, oppure è meglio niente del tutto, un pochino di fumo in lontananza, e nessun sospetto di demistificazione squinzia (mentre qui, a proposito di fuoco, per la fiamma dell'ara si è ancora alle lingue di carta velina rossa col suo ventilatore sotto).

Volonterosi, guitti, tutto. Però, naturalmente, c'è il teatro di Epidauro; e soprattutto c'è lei. Nel terzo atto, dove riappare in rosso-Medea, tutte le ombre sono scomparse, e lei è in ogni momento grandissima. I cedimenti di coscienza del personaggio sono resi con lo strazio più maestoso, lucidamente; nel secondo duetto con Adalgisa ha pudori e tenerezze da adolescente, delicatissimi. Nel finale, poi, trova accenti d'una fierezza «da spaccare il cuore». Il crescendo del furore è di una terribilità indimenticabile: isotteo. La cosa più grande è quel suo pianto per l'amara disperazione di morir sola, incompresa, non amata: la «disperazione dell'accidente» all'altezza, come momento tragico, dell'addio di Melibea a suo padre, dall'alto della torre, alla fine della *Celestina*; e lei è proprio più brava di prima.

[estate 1960]

## TRE FESTIVAL

### *Bayreuth*

Dalle nostre parti, non si ha tanto l'abitudine di parlare di 'pellegrinaggi' a Capri o a Cortina. Neanche se si tratta della Sagra Musicale Umbra. E neanche Madame Verdurin parlerebbe sul serio di 'fedeli' di Spoleto, di Lanzo d'Intelvi, di Salsomaggiore. Il turismo mitteleuropeo dispone invece d'una ricca serie di Alti Luoghi dove 'si porta' una terminologia non più mondana ma sacrale, impazza il Rituale, non s'accettano valori al di sotto della Reverenza, l'approccio di rigore è intensamente religioso. Guai a lamentarsi. E l'afflusso spropositato di masse supplichevoli obbliga a sottostare a inverosimili vessazioni, se si ha bisogno di qualunque cosa. Di questi posti Bayreuth è il più tipico. Si viene molto conculcati.

La Curiosità Punita. Infatti, non s'arriva qui adesso per constatare soltanto in che forme attuali si officia il culto wagneriano nella sua casa-madre, per vedere che cosa mai cavalcano le Walkirie degli Anni Sessanta. O semplicemente per sentire un *Lohengrin* ben fatto, senza tante storie. Si prova piuttosto lo stesso pizzico di petulanza di quando si riassaggia un centerbe dei frati non più distillato dall'antico alambicco, per sentire le differenze del sapore industriale.



Una curiosità simile a quella per le contraddizioni di Brecht: che 'piega' prende l'equivoco organizzativo di Wagner, anche più sfacciato nel suo travisamento di Umili ed Eletti, escogitando sontuosi ascetismi soprattutto per penitenti con tanto tempo e tanti soldi.

Alle tre del pomeriggio comincia il trepestio dei vecchietti già in abito da sera su e giù per i corridoi d'alberghi con stanzine da baita e un bagno ogni due piani, un po' come sui nostri Appennini nei primi anni di guerra. Siamo in parecchi, in alberghi diversi, ma nessuna stanza sembra potersi concedere per più di una notte. Tutto uno smistamento, sotto il costante rimprovero tedesco, iroso e trionfale da qualunque posizione di potere – sportello postale, cassa di cinema, strada con diritto di precedenza – e come intensità di godimento pari solo alla voluttà italiana per l'Infrazione e il Ritardo.

Il sole è ancora alto, manca un'ora o due allo spettacolo, ma le vecchie alte un metro oppure due metri scalpitano per strada in un arruffio di veli e di stole e di naftaline; e con tutte le macchine in fila si ascende la collina presidiata da decine di vigili. La salita sarebbe piacevolmente varesotta, ma un'eccitazione insana circonda il sacrario, che di fuori sarebbe un grosso mulino di mattoni scuri, coi suoi silos ai fianchi, e propaggini nettamente termali. L'andazzo oscilla fra una Lourdes nibelungica e un Cottolengo salsobromoiodico. Si sente che l'Oracolo di Trofonio doveva essere identico; oppure basta immaginare un ballo in maschera di terziarie francescane, a Montecatini.

In una luce nitida, spaventosa, vengono avanti sulla ghiaia delle terrazze tanti amputati, emiplegici, poliomelitici, focomelici, nani, nane, facce rifatte, spastiche, plastiche che buttano sangue, gambe di ferro, busti di ottone, occhi di vetro sbarrati, orecchie ridotte a un nodino. Tutti in abito da sera: margravi e marescialle, Zerbinette e iene di Belsen, generali americani con musi da cani di cartoons, ciechi francesi che sgranocchiano crudités e ripetono «oui, oui, à Paris». Coppie colpevoli vecchie (tipo il negro e il bianco vestiti uguali); e coppie giovanissime, grassissime, sexy, con la sposa ancora in velo bianco, coroncina, e mazzetto di fiordarancio in una mano, mentre con l'altra tira un wüstel dove dall'altra parte c'è attaccato lo sposo, col suo garofano all'occhiello e il piattino della mostarda.

L'abito da sera lo portano tutti, senza resistere alle varianti più fantasiose. Difficilmente la camicia dello smoking è tutta bianca, o tutta liscia: mossa da frulli di pizzi e volants, con profilini neri o soprattutto argentati. Il colore del cravattino s'orienta irresistibilmente verso il bordeaux. Un paio di vecchioti la buttano piuttosto sul semplice: giacca bianca e cravatta bianca. Ma specialmente grazioso è lo smoking da prete, non ne avevo mai visti. Lo porta benissimo un vicario inglese con un'aria navale: ed è la solita giacchetta da clergyman, però coi suoi risvolti di raso nero, e la sua fascia in vita, sopra la pettorina ecclesiastica.

Le signore sono varie come può essere varia la Vita. Vestono con tessuti e colori da cuscino, co-

perta, treno, office, tendone, anticamera di sovrintendente, divano di ministro, trono di kheidivé. Molte, con fondali di scenografia che si ritrovano sia nel bosco del *Tannhäuser* sia nelle Caravelle dell'Alitalia. Come 'gamma', certo, è vasta. Va dalle rigone tipo Riccione al finto cocodrillo di chintz nero, dalla bretella di raso celeste sulla spallona lardosa nuda alla mantella di pizzo di plastica sopra un sottabito viola cupo. Molto oro. Molto velluto. Schiene di pelle d'oca. Vecchie calve con gengive enormi, che se le succhiano. Stupende facce Wittelsbach, con zigomi straordinari. Parecchi gemelli.

Finalmente, secondo le prescrizioni del Fondatore, s'affacciano i tromboni al balcone, ripetono i temi conduttori dell'atto che sta per cominciare: una trovata che non reggerebbe mica tanto con le opere migliori di Verdi o di Rossini (l'ouverture del *Barbiere*? «Quel vecchio maledivami...»?).

Dentro, lo show è meno spettacolare, perché intanto l'aula, sia pure sempre termale, è anche pesantemente parlamentare. Non sorda o grigia, certo, ma acusticissima e beige; spiccatamente solforosa, per gli odori tremendi mollati dai devoti. Brutte lampade. Sedili scomodi. E l'orchestra wagneriana, sommersa sotto la scena come la campana di Respighi, engloutie nel suo golfo mistico come la cattedrale di Debussy. Le opere vengono realizzate con grande economia di mezzi, travestita da smisurata presunzione. Si sa che buttando via gli orpelli e i princisbecchi prescritti dal nonno compositore, l'attuale Wagner regista risolve tutto quello che

può in giochi di luce. Raggiunge buoni effetti specialmente maneggiando i cori: li fa ondeggiare ritmicamente, illuminandoli da destra mentre 'appoggiano' sulla sinistra, e viceversa, in un'alternanza riposante e gradevole come un buon massaggio. Ma per ottenere un minimo di mistero, e anche per non svelar troppo le tappezzerie svizzere dei fondali, la scena viene tenuta costantemente buia, percorsa da raggi colorati volutamente 'magici' che cercano i cantanti fra strati di tulle sovrapposti, li trovano, li fanno muovere un po', e quietamente li cancellano. Sono le voci, m'è parso, la forza migliore di Bayreuth: Anja Silja, la Milva wagneriana, era una splendida Senta in un ottimo *Vascello Fantasma* ben cantato da Thomas Stewart e Josef Greindl, e ben diretto da Otmar Suitner. Wolfgang Windgassen spicca brillantemente con Leonie Rysanek (Elizabeth) in un *Tannhäuser* un po' secco diretto smortamente da André Cluytens. Il Baccanale, una stilizzazione imperturbabile-osée, sorvegliata da un'immobile Venere con seni di cemento dentro una canottiera norvegese di rete.

La protervia più ridicola della Solennità a Ogni Costo è quella degli intervalli lunghi: un'ora e mezza ogni volta, anche se sono parecchi e non è possibile cenare continuamente nell'ambito dell'istituzione; magari si preferisce mangiar fuori, dopo – tanto per le dieci finisce. Frana poi nel grottesco, il protocollo, quando applica le stesse sostenutezze da *Crepuscolo degli Dei* a un'operina italianeggiante-deliziosa come il *Vascello Fantasma*: piena di cori da *Rigoletto* e

duetti da *Norma*, e in ogni caso molto meno 'importante' e drammatica del *Ballo in maschera* o della *Forza del destino*.

### *Monaco*

All'Opera, ricostruita continuando a parafrasare lo schiumino del Settecento, in colorini da fondants: celestini, beigetti. Il clou della stagione estiva (che porta l'etichetta di Festival) sarebbe il *Cardillac* di Hindemith: rappresentato con sfarzo e impegno e Fischer-Dieskau (ma incomprensibile: nel senso che non si capisce perché mai questa opera sia stata composta).

### *Salisburgo*

Al Festival di Salisburgo sono arrivato tardi e col complesso di colpa. Un'invincibile cortina isolante sembra dividere infatti da un secolo la nostra cultura da quella austriaca, dopo un altro secolo di rapporti fin troppo intimi, dal Casto di Maria Teresa alla *Radetzky-Marsch*. «Alla Corte di Vienna si parlava italiano!». Già. Ma «co' baffi di capecchio, e con que' musi...». Però, se non abbiamo fatto più un passo oltre il *Sant'Ambrogio* del Giusti, forse le colpe non sono da addebitare soltanto a un'educazione elementare ridicola che addita il Secolare Nemico nella patria di Mozart e di Schubert. Con la paradossale conseguenza che in una medesima guerra gli austriaci catturano il tenente Gadda,

gli italiani prendono il tenente Wittgenstein; e il *Tractatus* e il *Giornale di guerra e di prigionia* nascono in circostanze dolorose, e nella nazione sbagliata. (Il soggetto della *Grande Illusione* è senz'altro questo).

O forse la colpa è della Barriera Linguistica? Ma sul conto della Germania se ne sa molto di più. (Anche della Russia...). E poi, un lombardo-veneto si sente molto più a casa propria a Vienna, con le sue costolette e le architetture identiche ai paraggi di Brera, che non fra gli scirocchi e i «dottò» medio-orientali della Capitale Italiana. Dove sarei, se fossi nato un po' più di cent'anni fa?

Dipende probabilmente da tristi abitudini d'indolenza inconscia – col risultato che anche qui una baronessa stupida rischia di possedere molte più conoscenze di prima mano che non un letterato 'militante', su un grosso problema – se veniamo sommersi fin dalla culla, fino alla nausea, dalle più melense elegie intorno a Montmartre, e a Montparnasse, e a St.-Germain-des-Prés. E invece ci manca sempre una «visione d'insieme», informata e seria, dell'altra fonte davvero fondamentale della cultura contemporanea: la Putrefazione Absburgica. (Più 'giusta' del Boeuf sur le Toit).

Deve proprio derivare da una brutta piega delle nostre attitudini mentali se eseguiamo una serie di 'scoperte' isolate: la psicanalisi, la dodecafonia, una certa architettura moderna, il romanzo 'danubiano' di Musil e Broch e Roth e Doderer... E con che entusiasmo. C'interessano le teorie filosofiche così dissimili di Husserl

e Wittgenstein. Amiamo la poesia di Rilke e di Hofmannsthal; la pittura di Klimt, della Secessione. Seguiamo lo strepitoso esplodere del wagnerismo e della 'linea' brahmsiana nelle squisite sontuosità di Richard Strauss e di Mahler: a fianco dell'ascetismo sempre più severo da Schönberg a Berg a Webern. Del resto non c'è facoltà giuridica dove non si studi la dottrina 'pura' del Diritto di Kelsen. E praticamente non esiste disciplina scientifica dove una qualche «Scuola di Vienna» non segni 'momenti' essenziali...

Ma paiono fenomeni eccezionali e isolati: apparentemente irrelati – per i nostri sguardi ignoranti – a un 'milieu' sociale e culturale che non può non essere esistito (fino a ieri? forse, in qualche misura, perdura) dietro la Sacher-Torte e i paltò di loden e le bizzo delle mezzosoprano all'Opera, e i dinamitardi di Klagenfurt. Lo si intuisce, anzi, abbastanza straordinario.

Una società di evidente complessità spirituale: riflessa nei lineamenti incredibilmente stravolti e sbattuti degli individui. Uomini «ini»: manini, nasini, occhietti. E donne «otte»: gambotte, bracciotte, guanciotte. Con uno spizzico di galanteria magiara, di fondo gastronomico. Però d'una frugalità che raggiunge la grettezza. Un'estrema economia di mezzi e di emozioni: l'«ornato» architettonico limato al minimo, bottiglie vuote nelle vetrine, scatoline da nulla nei supermarkets, pochissimo burro e zucchero in tavola, scarse salviette nelle stanze: come nella più tirchia provincia francese. E una cultura non tanto chiusa ma freddina, tutt'altro

che estroversa nello svolgere le proprie auto-compiacenze in pubblico. Come un organismo addormentato: svolge regolarmente le funzioni fisiologiche; però, ridotte all'essenziale.

Un apprendista-viennese s'avvicinerà tentando di recuperare qualche « momento privilegiato » del favoloso Festival di Reinhardt e Hofmannsthal, dei Busch e delle Lehmann, di Toscanini e di Bruno Walter. Le ultime Grandi Vacanze dello spirito europeo, fra le due guerre: consegnate alla leggenda nell'atto stesso che il nazismo le calpestava. Così come la repressione stalinista ha mitizzato per sempre l'epifania dei Formalisti russi. Mentre, ahimè, non raggiungono 'qualità' altrettanto mitiche altre vicende spirituali lasciate invece più libere d'arrivare in fondo: l'engagement francese, l'ermetismo in Italia.

Il daffare di Salisburgo pare enorme. Teatri che lavorano come industrie, una linea aerea diretta con New York ogni giorno, la città percorsa da camioncini-volkswagen con su il nome d'orchestre famose. Tutto pienissimo. Tutto carissimo. Un pubblico evidentemente 'ideale': gli va bene tutto (anche troppo), mai un po' di corrida. E con l'abito da sera facile, facilissimo: anche ai concerti della mattina. Valore supremo: riunirsi il più spesso possibile per fare del Settecento.

Alligna la ragazza che si fa lo shampoo in casa da sola; e la signora evidentemente disposta a spendere più per un concerto che per una borsetta. Abbonda la gamba ingessata; la concertista in zazzera corta e tailleur secco, un po' cie-



ca; e anche abbastanza la giapponese. Ma si porta molto la nonna «che deve averne fatte di cotte e di crude», con tanti gioielli e il nipotino grandino, con altrettanti gioielli e la faccia già spaventosa. Qualche numero verde del campo di concentramento, sull'avambraccio. E sulle facce, gli effetti dell'influsso costante dell'esercizio musicale. Due tipi basici: o la maschera di Beethoven lasciata cadere nell'acqua calda: o il musino da tapiro di Stravinskij, affinato in un trepidare di cartilagini.

Partiture vendute (come libretti all'opera) nell'atrio del Mozarteum, fra trionfi maldestri di gladioli. Nella sala, stucchi di un rococo vaticanesco, bianchissimi e giallissimi. E la *Betulia liberata*, un oratorio giovanile di Mozart-Metastasio con la stessa trama della *Juditha triumphans* di Vivaldi: una gran bella introduzione, cori solenni, un principe «Ozia» con l'accento sull'i, quindi ridicolo da chiamare; una nobile che invece è «Amital» come un prodotto di guerra; e bambine con nomi da spiaggia, Cabri e Carmi, tipo Arenzano. Ci sono già anche, senza parere, diverse arie della ragazza Anna, nel *Rake's Progress*.

La mattina dopo, Bernhard Paumgartner, come un Roberto Longhi vescovile, dirige l'incantevole sinfonia KV 201; una *Haffner* tutta energica e spiritata; un concerto per piano e orchestra qualunque, con un solistino da nulla; e quello stupendissimo per violino, che ha un adagio così belliniano, tutto un «rendetemi la speme». Alligna molto anche il Richter (Svjatoslav). Il gran pianista russo arriva tardi, viene

tenuto fuori durante il primo pezzo, e applaude sventolando le sue manone bianche, in bilico sopra una gamba sola come una cicogna che sbatte le ali.

Fine di pomeriggio. Nella piazza del Duomo squillano le fanfare dell'orchestra del Mozarteum, gli unisoni del coro di Radio Salisburgo: fan volar via i piccioni. S'affacciano tanti bambini biondi alle finestre rococo dei palazzi barocchi: e un messaggero montanaro sventola correndo coccarde bianche e rosse su un mazzo di fiorin di siepe. Annuncia la sacra rappresentazione di *Jedermann*, quella « Leggenda di Ognuno » di Hofmannsthal che è l'illustre attrazione falso-medioevale del Festival: ma dopo tanti anni, forse ancora il più celebre spettacolo europeo all'aperto.

'Ognuno' è un bel signore con la piuma sul cappello alpino; facoltoso; senza problemi; gradisce piaceri elementari un tantino astratti. Un giardino di delizie da acquistare; la sua coppa di riesling; pranzetti coi cugini; la sua cortigiana, in un Balenciaga del Dugento, tutto un fucsia; e con lei chiacchierare, canticchiare, scambiarsi corolle: nulla che Riccione o Viareggio non saprebbero offrirgli. Forse è un discendente dei vescovi-principi di Salisburgo, a giudicare dalla sontuosità dei loro palagi, paragonata all'indigenza dei paraggi. Basta anche vedere i loro ritratti nella Residenz: compiaciuti, impellicciati, golosi, con epigrafi tipo « amava i conviti e le cacce ».

Trascolorano fra il sole e le nubi le facciate di

pietra chiara della Cattedrale, le porte di Manzù, le mura e i torrioni sul massiccio alberato della rocca. Intanto 'Ognuno' viene svillaneggiato aspramente dai vicini poveri che pretendono vitalizi e prestiti a fondo perduto: furibondi come quei mendicanti romani che gridano i più orrendi «mortacci» alle spalle del passante non sollecito. Viene anche la sua mamma: iettatoria, beghina, tocca-legno. Se c'è una Giustizia, va lei all'Inferno per prima.

È una gentile rozzeria, poeticamente ingenua come il Doganiere Rousseau. Come i capitalisti di Brecht, con le ghette e il sigaro e il bavero d'opossum. Chi non preferirebbe un Ognuno della Settimana, rinnovato ogni domenica sotto forma di collage parlato di rotocalchi tedeschi («Quick», «Stern») per rappresentare 'epicamente' le leggende dei veri ricchi del nostro tempo? Ma la scena del convito preservava incorrotta quella struggente Aria del Trenta sopravvissuta fino al Cinquanta grazie agli Shakespeare di Gielgud: le gonne lunghe, la vita alta, i colori pacati, i giustacuori sobri, le troupes di bambini festeggianti in panno verdino. E le Apparizioni al Banchetto, fin troppo evidentemente riprese dal *Macbeth*, diventano un Trionfo della Morte di Pisa visto con gli occhi di Bette Davis: si capisce che fra tutti i banchetti sempre uguali in casa di Ognuno, gli ospiti non si saranno mai divertiti così tanto come La Sera Che Venne A Pranzo un «ospite d'onore» così eccitante e inatteso...

Basicamente, il play consiste di due categorie di battute: «For he's a jolly good fellow» e «Mane,

thekel, phares», che s'alternano con regolarità. Cani lontani, campane nella sera, civette di passaggio, entrano naturalmente a far parte dello spettacolo di Reinhardt. Durante gli episodi centrali comincia a piovere. Tutti aprono gli ombrelli, e le scene della Morte e di Mam-mone si svolgono come il delitto politico secondo Hitchcock, nel *Prigioniero di Amsterdam*: un trasalire d'ombrellate bagnate.

Che fatica – alzarsi, spostarsi – per vedere arrivare il Diavolo in pelli di brutto scimmione, nient'affatto tentante (non diventava bello, una volta, volendo?); e comincia invece con la Fede una contesa fatta d'esclamazioni che non s'incrociano, brandelli di monologo talmente ignoranti d'ogni dialettica, da non convincere neanche i già persuasi. Potrebbe andare avanti inutilmente, all'infinito. Ma sta per cominciare l'*Ariadne auf Naxos*. Così finisce in fretta: la Fede entra in Duomo, il Diavolo s'avvia al posteggio delle automobili, e il povero Ognuno scende nella sua fossa assistito soltanto dalle venditrici di cartoline.

Per l'*Ariadne*, Hofmannsthal non risulta solo il gancio che riconnette l'Art Nouveau di Strauss al rococo mozartiano di questa città, dove metà della popolazione veste ancor oggi come i servi d'Almaviva, gli eleganti si buttano l'impermeabile sulle spalle come un manto di Guglielmo o Ferrando, e il film che ha più successo s'intitola inevitabilmente *Baronessa*. Pare anche un anello di collegamento fra il Teatro nel Teatro di Pirandello e quei musicals di Hollywood intor-

no ad altri musicals di Hollywood che hanno per motto «lo spettacolo deve andare avanti a ogni costo» e come ideologia la morale del «non c'è altro business come lo show business». E sarà certo abbastanza ironico notare come sia toccato a un poeta chic come Hofmannsthal di comporre un testo che mima ai margini dell'Involontario i lati più ordinari della sua collaborazione con Strauss (o magari, di quella tra Flaiano e Fellini).

Si ricava tutto – ancora – dalla splendida Corrispondenza fra i due: consunto da squisite neurosi, il poeta romiteggia rilkianamente di schloss in schloss, s'allontana solo per visitare Carlo Placci a Firenze; distilla preziosità; insegue l'Impossibile, come Arianna a Nasso che vagheggia miraggi sul suo scoglio: «come lieve foglia al vento – voluttuosa s'inabissa...». (Sorride Auden: «come una vecchia duenna – che sa tutti i Misteri di Vienna»). Allegrotto, trafficone, 'spirito pratico', Strauss pare invece 'disposto a tutto' (o quasi) come Zerbinetta: «così con Pasquariello – così con Mezzettin!».

Quest'opera è anche uno specchio delle loro illusioni. All'inizio d'ogni impresa comune, si rinfacciano la prolissità e la pesantezza della precedente: raccomandandosi reciprocamente di riuscire stavolta molto più leggeri e concisi. Non ci riescono mai. Hofmannsthal rivendica a sé solo «la salvaguardia della sensibilità estetica». Strauss pretende l'esclusiva nel Taglio Teatrale, di cui «conosce il segreto». Spesso le parti s'invertono. Ma una fissazione li unisce: la Vera Eleganza è Mai Abbastanza. È il trionfo

dell'Aggiungere. Non si negano nulla. «Quale un Dio ciascun m'apparve – e ciascun mi trasmutò!». Mai tagliar niente. Così, il divertissement nato come intermezzo di un ampio *Bourgeois Gentilhomme* ha la durata d'uno spettacolo medio: tre ore, tre dischi. E alla trovata del «più ricco signore di Vienna» – rappresentare contemporaneamente l'Opera seria *Ariadne* e l'arlecchinata dei comici dell'Arte – si sovrappongono le Dispute che attraggono Strauss accompagnandolo dalla vita domestica con Pauline al lato 'tecnico' della Creazione Artistica – da *Intermezzo* a *Capriccio*.

Alla sala piccola del Festspielhaus, in una vecchia produzione di Günther Rennert che è giustamente l'apoteosi dell'Artificiale, Sena Jurinac e Reri Grist brillano su un cast giovanile, felicemente diretto da Karl Böhm: nelle bizzosità fra le quinte; negli abbandoni, dove il Maestro del *Rosenkavalier*, sempre più affascinato dalle voci di soprano, le moltiplica a costo d'assegnarle ai personaggi maschili; e le sovrappone in sublimi esercizi del più delicato «ton sur ton» – fino agli squilli struggenti del «Zirze Zirze» di Jess Thomas. E anche nel pastiche archetipico: l'intrusione del «cospetón sior parón» nel «che farò senza Euridice». (Dopo tutto, audace, a modo suo. Mai Hollywood si sarebbe permessa, a quei tempi, di scaraventare i Fratelli Marx in bicicletta a dissacrare l'uva della Regina Cristina; o una Anna Karenina coi Sette Nani).

In fondo, il medesimo décalage di finezza ironica tra la cultura viennese e la nostra: nessun

D'Annunzio ha mai concepito, e nessun Pizzetti avrebbe certamente accettato, un divertimento su questo tema: il più ricco signore di Venezia impone una rappresentazione simultanea della *Didone* di Metastasio e dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. (Neanche lo Strehler del *Corvo*?...).

Ma *Il Ratto dal Serraglio* curato da Strehler è senza dubbio lo spettacolo più chic del Festival di quest'anno. Forse, la regia più felice di Strehler, da parecchi anni.

Entrando alla sala piccola del Festspielhaus, fra tutti quei legni biondi, l'apparato sul palcoscenico non prometterebbe molto, in realtà. Estremamente milanese: adoperando per fini decorativi dei falsi dispositivi d'utilità. Come in quei ristoranti dove le tubature alle pareti non sono una Forza Maggiore pre-esistente e inamovibile, ma un capriccio scenografico dell'arredatore, formalmente equivalente a una Venezia Morta di Fabrizio Clerici. Travi e contrappesi bene in vista: come le toppe di cuoio ai gomiti di giacche di tweed nuovissime. Reggono un collage di tappeti turcheschi, talmente decolorati sul latteo da confondersi con quei mèzzari genovesi-indiani in vendita dietro piazza Belgioioso. L'altr'anno si trattava degli spaccati architettonici del *Galileo*, puro Fornasetti, via Bigli. Come se le illustrazioni del regista nascessero volentieri nelle traverse di via Manzoni. Presto però i finti mèzzari s'aprono su un cielo altrettanto perlaceo di quello delle *Baruffe Chioz-*

*zotte*: ma molto più grazioso che nelle disumane vastità del Lirico.

Il *Ratto* è quasi «una miniatura». Fino a pochi decenni prima, il Turco impalava ancora i Veneziani. Arrivava fin sotto le Mura di Vienna (Eugenio di Savoia lavorava non troppo prima di Mozart). Lasciava Budapest disseminata di bagni termali a cupola, che funzionano ancor oggi piacevolmente. A un tratto, viaggiatori e librettisti italiani e inglesi rivalutano il Bosforo come fonte di gaudio: pare che tutti i pascià siano miti orsacchiotti golosi e curiosi, lievemente snob. Il Turco di Rossini e Romani arriverà addirittura a Napoli prorompendo in grottesche parodie del «Bella Italia Amate Sponde»: lui che non «torna a riveder» proprio niente, è la prima volta che le vede...

Dentro lo schema di questo paradossino illuministico, Strehler inventa un «Crepuscolo della Sublime Porta» riversandovi il suo gusto per il Monocromo e la Silhouette, la passione per il Pannello da Palazzo Grassi, a Venezia.

Luci pallide meravigliose assaporano – accarezzandoli – i soavi sfondi di Luciano Damiani: albe e abeti e tramonti e cupole cinerini come ali d'airone. Come per Christian Bérard: inventava per Barrault uno 'Scapino' interamente grigio, e interpellato sul suo Uomo Ideale, rispondeva «tutto beige!». Basta però che i personaggi avanzino in proskenio, e subito diventano figurette ritagliate nella carta nera. Fra le copiette di Anneliese Rothenberger e Fritz Wunderlich, Reri Grist e Gerhard Unger, Fernando Corena è un magnifico Osmin, anche più stre-



pitoso del gran Baccaloni in quell'edizione scalligera di Perlea con un 'cast' per lo meno inquietante: Maria Callas e Léonor Fini, Nerio Bernardi ed Ettore Giannini. Sposta vociando le quinte a torretta, e gli arriva sempre in mano una scimitarra o una clava nei momenti di facinorosità. Zubin Mehta dirige splendidamente un vero Concerto di 'numeri' garbatamente staccati, con applausi e ringraziamenti alla fine di ciascuno.

Fra i barchetti e le portantine d'una Corte elegantissima, frequentata da Sarastri bianchi a paillettes, e con un pascià Selim dolente come Jaufré Rudel, Strehler riesce perfino a redimere l'uso critico dell' 'autunnale': termine ormai così sdato e fastidioso per l'abuso che scioccamente se ne è fatto come categoria « positiva di per sé ». Magari contrapposta a quello sfavorevolissimo giudizio che è 'primaverile' (o forse 'estivo'? 'Invernale' no. 'Invernale' va bene). Parecchie suorine nel pubblico: e ben contente.

Niente suorine, invece, e mi domando perché, all'altra 'vetta' finale del Festival, *La creazione* di Haydn. Proprio un bel volpino: splendidamente cotonato, col suo quattro-bottoni d'alpagas antracite, Karajan dirige superbamente. Come fa col *Requiem* di Verdi: caricando di tensioni e torsioni espressionistiche le aperture più commoventi. Il colpo gobbo cherubiniano dell'urlo corale fragorosissimo « E Luce fu! » dopo il sepolcrale Largo del Caos. E subito dopo un Papageno simpatico, l'arcangelo Uriele, intreccia col coro un'aria di affabilità. Nel soave melodramma di Adamo ed Eva, molto bene Her-

mann Prey. Ma Gundula Janowitz raggiunge incanti di qualità ben rara.

Fuori, botte di freddo spaventose: più che a Mosca nella stessa stagione. Mai che si dimentichi la Montagna. Dagli scarponi e zaini per strada, alle travi di baita nuovissima nell'enorme Festspielhaus. Molto più comodo che a Bayreuth: imbottiture soffici, sedili alti. Così, invece che come bambini sulla panchetta, si siede come canonici in coro. Molto più anche da vedere, cominciando dalle sgargianti stoffe 'moderne' (mica tanto belle) dei sipari e delle poltrone. L'Occhio riceve poi anche più della sua Parte giusta, specialmente per iniziativa di Karajan. Un'opera russa qui sarà inevitabilmente un outsider. Ma lui super-produce un *Boris* interamente suo, direzione e regia: come ai bei tempi del *Don Giovanni* e della *Lucia* alla Scala, di quello straordinario *Rosenkavalier*...

Il *Boris Godunov*, si sa, somiglia a quei polittici di cui tre pezzi si trovano agli Uffizi, due nelle collezioni reali di Windsor, uno alla Collegiata di Ferentino, metà predella è perduta, l'altra metà è a Toledo (Ohio). E Karajan ha a disposizione un palcoscenico che nulla distingue dal cinema: di larghezza e bassezza incredibili, profondissimo. (In realtà, è la tolda d'una portaerei). Preso da raptus hollywoodiano, così agisce come Selznick deciso al Supercolosso, come la Warner Bros alle prese con un'opera postuma di Anton Rubinstein intitolata (si fa per dire) «Il Malefizio della Moscovia». E arriva coerentemente alle ultime conclusioni. De Musset,

gentilmente, diceva: bisogna che una porta sia aperta o chiusa. Karajan fa presto: chiude l'Opera Aperta.

Prima cosa, rifare la sceneggiatura: per conservare le scene «d'azione», sfrondando o trasponendo tutto quello «che non va al produttore». Ne vengono fuori due 'tempi': il secondo, diviso in quattro quadri, di cui i primi tre di seguito dedicati al Falso Dimitri (distruggendo ogni equilibrio d'alternanze). E l'ultimo, alla Morte di Boris, che si presta più vistosamente all'Effetto Finale secondo le regole dell'«epic». Contrariamente alle intenzioni dell'autore, che non farebbe coincidere la conclusione 'ideologica' con quella del 'plot'. La vera 'morale', Karajan la relega in un angolo: il «povera Russia, non avrai mai finito di piangere» dell'Innocente, che compare qui per la prima e l'ultima volta, perché gli son state tagliate le lamentele pertinenti (e ricorrenti), e amare, che coincidono sempre con la miseria nazionale. L'Innocente è l'Altra Faccia della storia: il solo da cui Boris (in una scena soppressa) si lasci dire, piangendo, delle cose tremende. Eliminare l'Innocente, lasciandogli poche lacrime tardive nel bosco che non han più senso, pare grossolano come cancellare Don Abbondio dai *Promessi Sposi*.

Una volta sacrificata la Struttura all'Effetto, il mediocre regista cinematografico subordina ogni valore al Fatto Visivo. Senza paragoni sacrileghi col Bolshoi (molto più elegante come colori e regia, specialmente nel fasto), la produzione Karajan risulta molto più cinema del

famoso film con Pirogov; e anche molto meno opera. Dal cinemascope si fa presto a franare nel cinerama: con l'effetto di paravento a tre ante che traballano nelle giunture, infelice nelle scene d'interni. Ogni occasione sontuosa diventa invece un incontro di scherma: enormi pedane, anche a croce di Lorena, sopraelevate come la nuova strada di Genova su masse di comparse lasciate lì nel gelo. S'avanza Nicolaj Ghiaurov solo, aitante e bronzео, è uno zar giovanile e forse freddino, con un suo buon senso e tanta voce che esce dai confini dell'Austria anche nel pacato (mentre Karajan, sotto sotto, mette volentieri in mostra le civetterie più fumettistiche della revisione Rimskij-Korsakov).

Scene spesso grandiose: in accordo soprattutto con la sala del Festival, uno dei pochi cinema americani costruiti 'moderni' e non a basilica babilonese. Dal momento che quasi tutti i luoghi del *Boris* esistono ancora tali e quali, tanto varrebbe riprodurli: superfluo 'rifarli': come inventare per la *Gioconda* una piazza San Marco diversa dalla vera. Ma l'incoronazione si svolge in vaste caverne nere e dorate da Cinquecento mitteleuropeo; nelle campagne, i riflettori stampano macchie d'inchiostro litografico tipicamente 1910 sul beige dei canovacci; e la Polonia consiste di pallidi castelli sforzeschi sfilacciati alla maniera di Lila de Nobili.

Invincibilmente degradata a «colonna sonora», ultima viene la musica: stranamente flebile, da *Turandot* all'aperto. Campane malamente incise, da prevosto povero; e cori interni forse incisi anche loro, uno si sente nastri e stereo-

fonie sopra la testa e sotto il sedere. Il trattamento più goffo tocca ai quadri polacchi. Molto carinamente Sena Jurinac sembra eseguire un Lied con le stesse note di « Un bel dì vedremo ». Ma viene fuori malconcio quello straordinario Gino Paoli che è la trama erotico-politica del Gesuita, riversata da Marina su Dimitri in giardino. E il finale è singolarmente impostato come il *Simon Boccanegra* della Scala. Senza pendola (come non mettere il balcone nel *Romeo e Giulietta*), Boris compostamente muore tra due file di figurette nere con la loro pila accesa: noi siamo come le lucciole. Lo zarevic non tende la mano verso la corona caduta; e il malvagio Šujksij non glie la porta via di prepotenza.

[estate 1965]



## PICCOLA BIBLIOTECA ADELPHI

### ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI:

600. Denise Epstein, *Sopravvivere e vivere*
601. V.S. Naipaul, *Scrittori di uno scrittore*
602. Carlo Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*
603. Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*
604. Anna Maria Ortese, *Mistero doloroso*
605. Irène Némirovsky, *Il malinteso*
606. Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*
607. Giorgio Colli, *Apollineo e dionisiaco*
608. Stefan Zweig, *Storia di una caduta*
609. Joseph Roth, *Il secondo amore*
610. Muḥammad Dārā Šikōh, *La congiunzione dei due oceani*
611. Jamaica Kincaid, *In fondo al fiume*
612. René Guénon, *I principi del calcolo infinitesimale*
613. Alberto Savinio, *Tutta la vita*
614. Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares, *Libro del cielo e dell'inferno*
615. Ananda K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva*
616. Ingeborg Bachmann, *Diario di guerra*
617. Yasmina Reza, *Il dio del massacro*
618. Robert Walser, *Ritratti di pittori*
619. Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*
620. W.H. Auden, *Grazie, Nebbia*
621. Curzio Malaparte, *Tecnica del colpo di Stato*
622. Stefan Zweig, *Paura*
623. Fëdor Tjutčev, *Poesie*
624. Franco Volpi, *La selvaggia chiarezza*
625. Alan Bennett, *Gli studenti di storia*
626. Porfirio, *Sui simulacri*
627. Giuseppe Gioachino Belli, *Sonetti erotici e meditativi*
628. Roberto Bolaño, *Chiamate telefoniche*
629. Franz Cumont, *Lo Zodiaco*
630. Charles Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*
631. Manlio Sgalambro, *Della misantropia*
632. Henri Michaux, *Passaggi*
633. Elvio Fachinelli, *Su Freud*

634. Guido Ceronetti, *Poemi del Gineceo*  
635. John Maynard Keynes, *Le mie prime convinzioni*  
636. Stefan Zweig, *Notte fantastica*  
637. Wisława Szymborska, *Basta così*  
638. Friedrich Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*  
639. Thomas Bernhard, *Goethe muore*  
640. Massimo Cacciari, *Il potere che frena*  
641. Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva*  
642. Roberto Calasso, *L'impronta dell'editore*  
643. Edgardo Franzosini, *Sotto il nome del Cardinale*  
644. S.Y. Agnon, *Nel cuore dei mari*  
645. Giorgio Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie d'un contemporaneo*  
646. John McPhee, *Tennis*  
647. Muriel Spark, *Bang bang sei morta*  
648. Czesław Miłosz, *La testimonianza della poesia*  
649. Carlo Emilio Gadda, *Un gomito di concause*  
650. Gérard de Nerval, *La regina di Saba*  
651. Friedrich Hebbel, *Giudizio Universale con pause*  
652. Jorge Luis Borges, *La rosa profonda*  
653. Gustav Theodor Fechner, *Il libretto della vita dopo la morte*  
654. F. González-Crussí, *Organi vitali*  
655. Alfred Brendel, *Abbecedario di un pianista*  
656. Tullio Pericoli, *Pensieri della mano*  
657. Friedrich Dürrenmatt, *La panne*  
658. Alan Bennett, *Il vizio dell'arte*  
659. Tanizaki Jun'ichirō, *Sulla maestria*  
660. Antoine Compagnon, *Un'estate con Montaigne*  
661. René Guénon, *Autorità spirituale e potere temporale*  
662. Jorge Luis Borges - María Esther Vázquez, *Letterature germaniche medioevali*  
663. Lady Mary Wortley Montagu, *Cara bambina*  
664. Ennio Flaiano, *Il gioco e il massacro*  
665. Cesare Garboli, *Tartufo*  
666. Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*  
667. Danilo Kiš, *Il liuto e le cicatrici*  
668. Joseph Conrad, *Un avamposto del progresso*



669. Alan Bennett, *Gente*
670. Elias Canetti, *Aforismi per Marie-Louise*
671. Ivan Bunin, *A proposito di Čechov*
672. Joseph Roth, *L'avventuriera di Montecarlo*
673. L.E.J. Brouwer, *Vita, arte e mistica*
674. Marella Agnelli, *La Signora Gocà*
675. Carlo Emilio Gadda - Goffredo Parise, « *Se mi vede Cecchi, sono fritto* »
676. Guido Ceronetti, *Tragico tascabile*
677. I.J. Singer, *Sender Prager*
678. Hugo von Hofmannsthal, *Le nozze di Sobeide · Il Cavaliere della Rosa*
679. Jorge Luis Borges, *Libro di sogni*
680. Edgardo Franzosini, *Questa vita tuttavia mi pesa molto*
681. Hervé Clerc, *Le cose come sono*
682. Geminello Alvi, *Eccentrici*
683. Louis-Ferdinand Céline, *Lettere alle amiche*
684. Robert Walser, *Sulle donne*
685. René Guénon, *Oriente e Occidente*
686. Henry James, *La lezione del Maestro*
687. Hermann Broch, *Il racconto della serva Zerlina*
688. Anna Maria Ortese, *Le Piccole Persone*
689. James Hillman, *Presenze animali*
690. Wisława Szymborska, *Come vivere in modo più confortevole*
691. Giorgio Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*
692. Oliver Sacks, *Gratitudine*
693. Francisco Rico, *I venerdì del Petrarca*
694. Jorge Luis Borges, *L'idioma degli argentini*
695. Ferenc Karinthy, *Tempi felici*
696. Paolo Zellini, *La matematica degli dèi e gli algoritmi degli uomini*
697. Marcel Jouhandeau, *Il cadavere rapito*
698. Alberto Ventura, *L'esoterismo islamico*
699. G.K. Chesterton, *L'età vittoriana nella letteratura*
700. Alexander Pope, *I bassifondi della poesia*
701. Curzio Malaparte, *Maledetti toscani*

702. Osip Mandel'stam, *Quasi leggera morte*  
703. Tommaso Landolfi, *Racconti impossibili*  
704. Friedrich Dürrenmatt, *La guerra invernale nel Tibet*  
705. Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*  
706. Robert Walser, *Seeland*  
707. Guido Ceronetti, *Messia*  
708. Ettore Sottsass, *Per qualcuno può essere lo spazio*  
709. E.M. Cioran, *Antologia del ritratto*  
710. Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*  
711. Alfredo Giuliani, *Il giovane Max*  
712. Wisława Szymborska, *Amore a prima vista*  
713. Kawabata Yasunari, *La danzatrice di Izu*  
714. Antonino Liberale, *Le metamorfosi*  
715. Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*  
716. Thomas Bernhard, *Camminare*  
717. Simone Weil - André Weil, *L'arte della matematica*  
718. Paolo Zellini, *La dittatura del calcolo*  
719. Lafcadio Hearn, *Ombre giapponesi*  
720. Tommaso Landolfi, *A caso*  
721. Fëdor Dostoevskij, *La mite*  
722. Henry Miller, *Giorni tranquilli a Clichy*  
723. Hervé Clerc, *A Dio per la parete nord*  
724. Orazio, *Odi*  
725. Robert Walser, *Commedia*  
726. W. Somerset Maugham, *Lo spirito errabondo*  
727. Arthur Cravan, *Grande trampoliere smarrito*  
728. Yasmina Reza, «Arte»  
729. Rachel Bepaloff, *Sull'Iliade*  
730. *La Rivoluzione sconosciuta*, a cura di Guido Ceronetti  
731. Hermann Hesse, *Viaggio a Norimberga*  
732. Theodore F. Powys, *La gamba sinistra*  
733. Marina Cvetaeva, *Sonečka*  
734. Sándor Márai, *Il macellaio*  
735. Tullio Pericoli, *Incroci*  
736. Ettore Sottsass, *Molto difficile da dire*  
737. Jorge Luis Borges, *Il tango*  
738. Alberto Savinio, *Souvenirs*  
739. Han Kang, *Convalescenza*

740. Georges Simenon, *Il Mediterraneo in barca*  
741. Pierre Klossowski, *Nietzsche, il politeismo e la parodia*  
742. Ennio Flaiano, *L'occhiale indiscreto*  
743. Yasmina Reza, *Bella figura*  
744. Tommaso Landolfi, *Del meno*  
745. Walpola Rahula, *L'insegnamento del Buddha*  
746. Giorgio Colli, *Empedocle*  
747. Giorgio de Santillana - Hertha von Dechend, *Sirio*  
748. Terry Rudolph, *Quanti*  
749. Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*  
750. Roberto Calasso, *Come ordinare una biblioteca*  
751. Massimo Cacciari, *Il lavoro dello spirito*  
752. Thomas Bernhard, *Midland a Stilfs*  
753. Rainer Maria Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*  
754. Pierre Michon, *La Grande Beune*  
755. Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares, *Racconti brevi e straordinari*  
756. Carlo Rovelli, *Helgoland*

Stampato da Studio Due S.A.S. - Milano  
nel settembre 2020



Piccola Biblioteca Adelphi  
Periodico mensile: N. 757/2020  
Registr. Trib. di Milano N. 180 per l'anno 1973  
Direttore responsabile: Roberto Calasso



