

veva nella prefazione di *Operetta*: « Se l'opera ha qualcosa di goffo, d'irrimediabilmente pretenzioso, l'operetta, nella sua sublime idiozia, nella sua celeste sclerosi, vola sulle ali del canto, della danza, del gesto, della maschera... », non nascondendo, con la difficoltà, anche l'ambiziosità della sua impresa teatrale: « Nessuno immagina quanta fatica mi sia costata l'organizzazione drammatica di questa sciocchezza. Introdurre nell'operetta una certa passione, un certo dramma, un certo pathos, senza tuttavia contravvenire alla sua sacra stupidità, ecco un bel problema, tutt'altro che facile! ».

Oserei dunque pensare che Gombrowicz, intendendo proprio trasferire tutt'intero nella forma da lui adottata (quella della parola teatrale) il proprio giudizio critico su quella società che andava satirizzando come un mondo da operetta, compose la sua commedia col proposito di portare sulla scena un seguito di avvenimenti e di parole, tanto più significanti quanto più vuoti all'apparenza di significato, secondo i moduli propri all'operetta, ma senza un dito di musica: tutto teatro di prosa, tutto parlato e gesticolato: dramma, non operetta, ma dramma che facesse pensare all'operetta, che ne recasse, attraverso il succedersi delle scene e dei dialoghi (e, ovviamente, in un ritmo appropriato) i lampanti segni. L'operetta, insomma, avrebbe dovuto essere il risultato, non la premessa, di questa commedia originalissima.

Se Calenda, quindi, avesse curato il suo spettacolo *senza* musica, avrebbe avuto certo molto più filo da torcere, ma, indubbiamente, ne avrebbe tratto una intensità assai maggiore (sdipanando tutte quelle implicazioni su cui sono venuto divagando), come del resto s'è intravisto nella seconda parte dello spettacolo, dove appunto la musica s'era andata sensibilmente riducendo.

Roger Vitrac, Quarant'anni prima di Gombrowicz

Parodiare una forma o un genere d'arte, per satirizzare la società che quella forma o genere predilige: ecco, innanzitutto, ciò che fece Roger Vitrac nel '28, quando scrisse *Victor ovvero I bam-*

bini al potere, circa quarant'anni prima cioè che Gombrowicz scrivesse la sua *Operetta*. Come questi, infatti, parodierà la forma dell'operetta colpendo la gente che accettando quel genere l'avrebbe rilanciato come proprio, così Vitrac attaccò dal Vaudeville (capostipite della *pochade* e, in certo senso, di tutto il teatro *boulevardier*) per colpire il pubblico del suo tempo, tanto ghiotto di quel tipo di spettacolo da esserne sostanzialmente la fonte generatrice. Ciò discende, del resto, dalla natura d'un testo teatrale, il quale, necessitando della rappresentazione (sua ragion d'essere), fruisce sempre al tempo stesso di due paternità: quella dell'autore e quella del pubblico. E nel caso di Vitrac, come — in seguito — di Gombrowicz, tale evenienza s'è dilatata al massimo, perché l'autore, intendendo piuttosto provocare che assecondare il pubblico, se n'è staccato, ma se n'è staccato prendendo in giro gli autori che quel pubblico assecondavano. Una presa in giro naturalmente sottile, tale che il pubblico non se ne accorgesse alla prima e cadesse perciò nella rete dei suoi gusti: ad un tratto poi (ma poteva anche non accadere) ecco che si sarebbe trovato disorientato, non ci avrebbe capito più niente, scoprendo alla fine (ma anche questo poteva non accadere) che il preso di mira era lui, smascherato e spogliato fino alle ossa nei suoi vizi e nelle sue porcherie.

Andiamo toccando nel vivo la ragione costitutiva del teatro, il quale, fondandosi sul rapporto fra attore e spettatore (il primo che agisce senza vedersi, il secondo che vede senza agire) — rapporto, questo, che è fondamentale anche nella vita quotidiana, dove agiamo di continuo senza vederci e di continuo vediamo, senza agire, gli altri che agiscono —, spersonalizza in qualche modo l'autore del testo, confondendone le sembianze con quelle del pubblico, ossia di questo « spettatore ideale », composto a sua volta di persone che, prese ciascuna per sé, sono degli « attori reali ». Se noi giudichiamo un testo, anche teatrale, ma in quanto letterario (scritto cioè e composto in qualunque modo da un autore), ipso facto stabiliamo un rapporto fra noi e l'autore, analizzando l'opera in quanto da lui composta e

disponendoci perciò a criticare lui, nella stessa guisa che criticheremmo qualsiasi suo operato; ma se, diversamente, ci accingiamo a giudicare un testo in quanto teatrale, il rapporto non è più quello, ma è tra noi e le persone che in quel testo si muovono ed agiscono, tra noi cioè e l'operato dei «personaggi». Un bambino, queste cose le capisce forse meglio di un adulto, perché è portato a leggere sempre in chiave teatrale, ad entrare cioè in rapporto con gli agonisti della favola, considerando vero ciò che è fittizio, dando consistenza a una finzione: giocando.

Ecco perché Vitrac sceglie a protagonista della sua commedia un ragazzino che, nel giorno dell'azione scenica, compie nove anni; e gli pone accanto come partner una bambina di cinque o sei anni.

Un bambino è il più schietto degli attori, perché in lui non c'è neppure per ombra la voglia di vedersi. E per la medesima ragione — perché non ha nessuna voglia di vedere se stesso — è anche il più schietto degli spettatori, in quanto vede e giudica e non giudica che ciò che vede: vede, in altri termini, senza schermi, e giudica in base a ciò che ha visto. È anche vero inoltre — almeno credo sia così — che le due operazioni, dell'agire e del vedere, egli tenga ben distinte. Ma se per avventura le unisce? Se, con la schiettezza che manifesta in entrambe, egli congiunge le due operazioni: agisce e vede al tempo stesso, e riesce persino a vedere suo malgrado se stesso? Avremo allora l'uomo giusto, che, in quanto vede se stesso, non può che misurare l'abisso che lo separa dagli altri e in questo abisso crollare con la sua delusione, e, in quanto vede gli altri, non c'è dubbio che incuta in costoro qualcosa che ha l'apparenza dell'imbarazzo ma che, in realtà, è paura: paura di essere giudicati.

È questa, infine, la situazione scenica offertaci da Vitrac: in una società medio-borghese (per volontà dell'autore, che pur scrive nel '28, databile al 1909: la stessa cosa si registra nell'*Operetta* di Gombrowicz, che, sebbene priva d'una data precisa, è collocata dall'autore al tempo in cui furoreggiava l'*Operetta*), in una società medio-borghese, dunque, il novenne Victor, che oltre-

tutto è alto un metro e ottanta, vede (e agisce in conseguenza) con tanto acume e schiettezza, che gli adulti dicono (ora che lo vedono vivo): «È un bambino di straordinaria intelligenza: farà molta strada», e diranno (quando lo sapranno morto): «Era troppo intelligente: non poteva vivere a lungo». Nell'uso di queste frasi ultracentenarie, ovviamente disperata appare la difesa che la *normalità* borghese tenta contro l'*enormità* della giustizia (pur da tutti conclamata). In un ambiente che si rifiuta di capire, la veggenza del «bambino geniale» è addirittura letale.

Di bambini imprudenti, che mettono in piazza le segretezze della famiglia di cui sono stati incolabili testimoni, ne abbiamo incontrati nelle commedie di Feydeau. È questo retaggio che, assunto da Vitrac come suo punto di partenza, gli suggerisce di attenersi al genere del *vaudeville*. Ma Victor non è un bambino imprudente: c'è, semmai, del metodo nella sua imprudenza, come ce n'è nella follia di Amleto. Che suo padre se la intenda con la madre della bambina di cinque o sei anni della quale s'è accennato, e che il padre di questa lo sappia e ne soffra fino ad uccidersi, tutto ciò egli denuncia crudamente, calcolando persino di non essere creduto perché è un bambino, e ben sapendo e presagendo non solo lo sconcertamento che provocherà, bensì anche il tragico esito cui quei fatti sono già virtualmente disposti come birilli. Della stessa affascinante signora Mortmart, che al second'atto compare improvvisa e sorprendente come la pirandelliana Madame Pace dei *Sei personaggi*, soltanto lui sa che simboleggia la morte. È costei — come ora ho detto — una donna bellissima, ma affetta tuttavia da una malattia che la rende irrefrenabilmente sonora e maleodorante. Gli astanti la fuggono ridicolizzandola, ignari ahimè che in mezzo a tali suoni maleodoranti essi vivono tutta la giornata. La signora resta perciò sola con Victor e gli chiede un bacio. Simile a Don Giovanni che sfida la morte, lo smisurato bambino glielo dà.

Ed ecco, alla fine, a causa di un banale mal di pancia (non diagnosticato in tempo per incuria dei genitori che tardano a chiamare il medico), Victor muore. Il ritmo del *vaudeville* tuttavia non s'arresta,

anzi si stringe. Ma in questa sua stretta s'avverte un gelo non soltanto morale: il gelo quasi fisiologico della morte, che serpeggia fra gli astanti quantunque non riconosciuta, e magari bellissima come la signora Mortmart. Al morire di Victor i suoi genitori s'ammazzano, e la cameriera che sopraggiunge esclama: « Allora era un dramma! ». Cala il sipario.

Il ritmo strettissimo di questo finale, con i suoi rapidi mutamenti di tono (dal riso al pianto e viceversa), e tanto più se congiunto con le dismisure già notate (il così esiguo numero d'anni, e la così vistosa statura, del protagonista: basterebbe questo), non distrugge, ma potenzia la distinzione fra il comico e il tragico proprio in quanto li rende inscindibili, data la rapidità con cui s'alternano. Nello stesso Ionesco, del resto, che per tanti aspetti ci richiama Vitrac, la differenza tra comico e tragico non è distrutta ma potenziata; e checché egli scriva di non aver mai capito, per parte sua, questa differenza, afferma poi che « il comico, essendo intuizione dell'assurdo » gli « sembra più disperato del tragico ». Un comico, dunque, più tragico del tragico, ma per converso anche un tragico più comico del comico: poiché un'affermazione come quella di Ionesco, e che a me pare esattissima, non è comprensibile se non sulla base di una comparazione e di un confronto continui fra i due termini. (Non è pure il tragico, infine, se preso nel suo estremo, una intuizione dell'assurdo?). Parleremo allora più acconciamente di unità, non di identificazione, tra comico e tragico,

intendendo per unità la loro imprescindibilità reciproca. Eccoci nel vivo di quella trasvalutazione dell'antica tragedia che costituisce il perno del teatro moderno, dove la tragedia non appare più in netta separazione dalla commedia, ma ad essa consapevolmente ricongiunta proprio in quell'*assurdo* che non è un punto d'arrivo, ma il punto di partenza del teatro, e cioè la *finzione*, che potremmo definire « imitazione dell'inimitabile ».

Molti sono gli echi del grande teatro che in *Victor ovvero I bambini al potere* risuonano tanto più limpidi, quanto più frastornante ed opaca appaia la situazione scenica (persino una presenza del « siglo de oro »: in fondo, questa commedia è un « atto », per usare una frase di Artaud, che ne fu il primo regista). Ma l'eco più ostinata è quella di Amleto (Victor) che si trae dietro la sua trasparente Ofelia nella piccola e scarmigliata Esther (la bambina).

Ora, un appunto oserei muovere alla Compagnia dei Giovani che ha rappresentato questo lavoro e al suo regista Giuseppe Patroni Griffi: una certa indecisione tra una recitazione naturalistica (ammiccante talora spiacevolmente col pubblico) e una recitazione esteriormente burattinesca. Tutto sommato, lo spettacolo sembrava una parodia del *vaudeville* o della *pochade*. Parodia superflua e, nel caso, controproducente, perché ad essa aveva già provveduto Vitrac nel suo caricaturatissimo testo.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Un giallo di Truffaut

Il senso di benessere e di cordialità espansiva di cui un film ben fatto gratificava, dieci o quindici anni fa, lo spettatore, sta tramontando, il raggio verde di questo modesto sole non promette una nuova alba. C'è una sostanziale differenza tra i

film ben fatti di un tempo e quelli di oggi: che tutti confezionati ottimamente, date le attuali possibilità tecniche (si parla di lavori di buon livello) si propongono più l'inquietudine che la soddisfazione del fruitore. Le trovate formali, d'altronde, sono subito ghermite tanto dal pubblico quanto dai cineasti: appena sperimentata,