

VOCAZIONE TEATRALE DI LUCIANO ANSELMI

Ernesto Cipollone

10. I TESTI

Dei generi trattati nella sua lunga carriera di scrittore, il teatro rappresenta una specie di “cuore nel cuore”, la sua vocazione fin dagli anni poco felici del suo liceo. E’ doveroso perciò cominciare a misurare la quantità e organizzare i giudizi per un primo orientamento, con il quale intendiamo questa prima indagine di quasi “tutto Anselmi”. Il prospetto delle 24 *pièces* è di per sè imponente ed eloquente:

I = *Teatro*, Milano, PAN, 1974. comprende le *pièces* qui di seguito nn. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 13. 16. 19. 21.

II = *Teatro 2*, ivi, 1975. Comprende i nn. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 14. 15. 17. 18. 20. 22. 23.

1. *La zebra supina*, Opera premiata al V Concorso teatrale R. Ruggeri della Città di Fano, 1962; “*Ridotto*”, XII, 4, 1962, 19-26, (I, 7-28). Cast di 3 attori (= c 3).

2. *L'ipocondriaco*, “*Ridotto*”, XII, 5, 1965, 43-48, (I, 29-44), c 4.

3. *L'ippogrifo*, Premio ex-equo, VII concorso Ruggeri della Città di Fano, 1965; “*Ridotto*”, XV, 7-8, 1965, 33-40, (I, 45-67), c 6.

4. *Un respiro assai breve*, “*Ridotto*”, XVI, 3, 1966, 15-36 (I, 131-199), c 12.

5. *Costruiranno un grattacielo*, (1966), (I, 87-129), c. 11.

6. *I paguri potano le rose*, (1966), (I, 67-86), c 3.

7. *Il venditore dei palloncini*, (1967), RAI I progr. 16 III 1977; (A. Pierfederici, S. Dolfuss); (II, 7-22). c. 2.

8. *Il presentimento*, (1968), libera riduzione del racconto "Il Giudice Istruttore" di Anton Cechov, (III, 23-39), c 2.
9. *Il viaggio*, (1968), (II,41-59), c 2.
10. *Oh, che premura!*, (1969), (II, 61-79), c 4.
11. *Il corpo estraneo*, (1969), (II, 103121), c 4.
12. *Le mogli previdenti*, (1970) (II, 81-101), c 6.
13. *Una famiglia perfetta*, (I Drummod-Fauré), (1970), "Ridotto", XVII, 11-12, 1972, (I, 201-251), c 12.
14. *Il superstite è bianco*, (1970), (II, 123-139), c 6.
15. *Un episodio dimenticato*, (1970), (II, 141-161), c 4.
16. *Il potere*, (1970), (I, 253-305), c 18 e comparse.
17. *Morte di Proust*, (1971), RAI 23 II 1976; (II, 181-197), c 10.
18. *Il fascicolo*, (1971), (II, 163-179), c 6.
19. *Intorno a un caso di sospetta stregoneria*, (1971); (I, 307-353), c 12.
20. *1794: ghigliottina*, (1972), (II, 199-233), c 26.
21. *Famiglia*, (1973), (I, 355-395), c 6.
22. *Gli sposi*, (1975), "Premio Riccione 1975", (II, 235-261), c 3.
23. *George Dandin*, (1975), (II, 263-299), c 8.
24. *Concerto*, (1983-84), "Ridotto", XXXIV, 4-5, 1984, 73-96, c 3.

144

Nei titoli A. ha spesso introdotto piccole stranezze per incuriosire e dare un guizzo di novità. Un paragone in 1, la metafora 6 (con didascalia sul paguro), con sottinteso 14 e curiosità 10, 11. La dimensione fantastica appare con gli animali fantastici 3, e i dialoghi di 3 e 7; Seriosi e un po' scontati 2, 8, 9, 13, 24; come anche 12, 13, 21, 22. Poetici 4, 3. Storici 13, 15, 19, 20. Letterari, perché rifacimenti 8, 23.

Ragguagli sul Teatro di A. sono apparsi sul mensile fanese "Lisippo", nei nn. di Aprile e Maggio 1996.

La ricerca dei nomi dei personaggi fa parte del modo ironico, pratico, scanzonato di A. Accanto a piatti cognomi di piatta gente alla deriva nel bla-bla della loro vita - Sciorilli Landi 1, Salori, Solmi, Valli, Merli 3 - ecco un Bertazzi (che è il Peppone di Guareschi) 3, Giovagnoli, Fadigati 4, Eutizi 10, fanesi come *Seri* 11, "Lodo", "Veristo" 4 (Varisto?) e ancora *Laudassi* 12.

Sono alla Anselmi un Gabbiani 2, il replicato Lolli del *giallo* 13, un Luciano tra i tanti 5, Cloridano e Medoro (omaggio a Valéry ?) 9, Rabbati-Novo, Fioreratti, Zamperoli 12 e i tre Carlo in 5.

Tutte le opere di A. mostrano questo aspetto ludico e scanzonato di trovar nomi a caso. E' un lato simpatico del suo difficile carattere e il suo modo di venire incontro alla società, rivela buonumore o malumore a seconda del rapporto col personaggio e il caso inscenato.

Gli anonimi hanno un loro peso, non solo come comparse, la "gente", ma presenze del dialogo: *l'amante* 1, ben otto su undici in 5, tre in 6, due in 7; anonimo resta *il Presidente* in 11, *la folla* della Rivoluzione Francese (undici su ventisette) 20.

145

Le citazioni di autori cari ad A. alternano culture diverse. Al primo gruppo appartengono Stendhal 2, autori contemporanei francesi 6, autori di teatro 4, un Larochefoucauld 10 (*Maximes* 39: citazione indiretta). Naturalmente, i Cechov e Molière dei rifacimenti-adattamenti 8, 23. Compare un Von Karajan in 5, status-symbol, in 24 viene suonato un brano di Mozart (K 319: ma è una sinfonia, non un trio). Citazioni ironiche di chi non crede nella psicanalisi fanno comparire Freud e Jung 1, 12; poi ecco un Goethe 1, Platone (ma è Cartesio; la pineale) 2, e una isolata "teosofia" 13.

Teatro di dialoghi e di reciproche scoperte (la costante delusione del solitario), questo è teatro di famiglie. Prevalgono gli "interni", ma non manca una decina di soli "esterni", 1, 3, 5, 7, 9, 14, 16, 20, 21, 23 dovuti alla natura dei personaggi e alla vita pubblica stessa.

Tra gli interni:

una tabaccheria 3, una frenetica alternanza di casa e di luoghi pubblici 4, il lussuoso “salone barocco” 10, di un albergo 11, casa del Presidente, e Arcivescovado 16, uffici 18, camera della morte di Proust 17, club rivoluzionari, Prigione del Lussemburgo, alternate a strade di folla 20, o per una manifestazione studentesca 21. Scena classica per Dandin 23, ma anche un “luogo qualsiasi” 21, è insieme una trovata e una delle sue insofferenze: se la cavi la regia.

10.1. REGIA

A. è attentissimo alla dinamica verbale dell'azione, all'algoritmo degli interventi e dei mutamenti (addirittura eccessivo nei “gialli”). Le sue didascalie si impegnano a mettere in evidenza i valori psicologici della battuta, descrittive di gesti puntuali. Via via divengono meno descrittive 4, 15, 20, ma non mancano le propriamente tali 6, 10, 12 accanto a letterarie e ironiche 13, 16 e sui gesti 20. Ci sono intenzioni critiche di regia totale.

146

L'esperienza teatrale di A. come attore e aspirante regista fu limitata, più vasta la cronaca per la “Giustizia” di Roma e qualche “uscita” a Pesaro. Un ricordo della filodrammatica fanese compare in E. EMANUELLI, *Caro teatro, 30 anni di vita amatoriale (1945-1975)*, Fano, 1977: A. è citato alle pp. 89, 92, 95, 99. Nel 1956 A. compare come regista di tre atti unici di Cechov e Gogol. Comparve nel Consiglio Direttivo del Gruppo “Cesare Rossi”, 156. Anche in questo caso si trattò proprio della vita cittadina che apertamente disprezza nei romanzi e nei diari.

I testi scritti gli offrivano quella libertà di fantasia che le piccole regie locali gli limitavano. Ecco il ricorso multimediale ad arricchire lo spazio verbale, la sua modernità:

il canto degli uccelli 1, ritmo di balletto e *Bohème* 5, versi alla Thomas 7, letterarietà 8, rumore di treno 9, *horror* del feto conservato 10. Notevole la capacità di creare personaggi assenti nella immaginazione del pubblico in 12, o con la sola voce 18.

Compaiono impegni scenici grandiosi 13, 20 e una scena molieriana 23. C'è una doppia scena da illuminare in tempi diversi, per i ricordi proustiani e la voce della memoria 17. Una protagonista, è sola voce 19. Si ricorre a una gigantografia 21, la Rivoluzione Francese esige coralità di gruppi ben distinti 20.

Un caso a sè è costituito dai due finali in 22, con l'imbarazzo della scelta tra *horror* e follia pura, cinismo del pessimista travolto dalle sue fantasie. Didascalie da scuola di teatro per il rifacimento di Molière 23 e verosimiglianza per le prove dei tre musicisti 24.

La lingua teatrale adottata non diviene problema, sia per l'empirismo giornalistico al quale A. si è educato e che considera, evidentemente, "lingua italiana", giungendo a buoni risultati di oggettivismo e di incisività, sia per la radicale insensibilità critica propria del pregiudizio della praticità.

147

Qua e là emergono indecisioni, un uso meccanico del dizionario, con la praticità del cieco che tenta uno spazio nuovo.

I. un zinale 235 sta' (pres. ind.) 40, se avessi visto (escl) 40, per Legge 70, ("Solmi" per "Lecci" 145), "A loro come fai a smentirli" 186, A me ... non mi piace 204, *bagnasciuga* per: *battigia* (l'errore di Mussolini) 211, 213, costume da bagno "a doppio pezzo" 214, (abuso di virgolette) 223, babbéo 309 (come Maratéa nel secondo "giallo": l'accento geografico), distruggitore 352, che cos'è che 390.

II. angoli Avenue 11, ambiente *demodé* 25, credere a 36, settant'uno 48, un motivo alla moda 125, vadano... si spingono (e sim) 126, che vuoi che gli importi a, 129, 143, *scialoupe*: 183, (aprile "1974" per: 1794, 200.)

10.2

La lingua di A. è un impasto di usi dogmatici dei modi di dire, di luoghi comuni con coscienza di essi, a lato della quale si sviluppa

una seconda lingua più poetica, da prosatore, per vocazione interiore e per mimesi di autori cari. Nei riguardi del teatro ai due registri si affianca quello della ironia mescolata alla "pazzia", da intendersi come liberazione fantastica, un "lasciatemi divertire" un po' futuristico. Ad A. manca la sensibilità storica delle espressioni, non saprebbe datarle, le usa in uno spazio culturale proprio, assoluto, quasi completamente acritico, con un'idea semplicistica della modernità e dell'arte: non si sa mai bene quale sia la sua sensibilità estetica.

La società del suo teatro è tutta maschere umane e luoghi comuni del comportamento, con i divertimenti propri del pessimista che accumula prove e fa sarcasmi contro gli umanismi.

E' la lingua propria del teatro italiano, come è stata fissata negli anni pirandelliani della commedia borghese e dei "telefoni bianchi", un po' cronaca giornalistica, un po' letteratura provinciale, ricevuta e passata al pubblico (cinquant'anni dopo Pirandello) come cosa naturale. A. riesce a usarla scorrevolmente, fino al divertimento e alla poesia, malgrado la convenzione e la naturale opacità interna. C'è uno spirito teatrale vero, abilità di scambi di battute, con piccole rivincite sul genere, ottenute con varianti di luoghi comuni propri della vita teatrale.

148

La parola può divenire verso 7, ma di solito è lingua giornalistica, oggettivata fino a trovarsi a disagio riguardo alla verosimiglianza 15. Notevole il numero dei colloqui a tre 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 12, 14, 16, 17; voci fuori campo 2, 3, 5, 14, 17 con effetti di attenzione, di panico.

In genere gli inizi sono da buon giocatore, con la riflessione sulle prime mosse, anche più vivamente che nei romanzi.

"Originalità" è aprirsi col tabaccaio e i suoi clienti 3, con un cantastorie 5, senza folklore. E' una solitudine che si popola di voci, con una ampiezza che va

dall'utopistica felicità un po' folle 1, 3, al monologo finale 2, 7, con senso liberatorio 3, al dialogo a tre 5, anche a sipario chiuso 11; ma anche con l'*horror* (del feto conservato) 24, notizie di suicidi 4, 19, 21, 24, di morte 8, 14, 15, 17 e di strage 20.

C'è una bravura da scrittore di *suspense* da "giallo", che tiene in tensione finché piace a lui. Così è dell'ippogrifo 3, e della lenta inquisizione sommata alla maldicenza persecutoria 4, 19, vera fantasia paranoide, che amplifica la reale maldicenza paesana. Ecco la divertita ironia per il personaggio assente 12, o con compassione per il perseguitato 13, o per la semplice misteriosità 15.

La caratterizzazione avviene giocando con tipi convenzionali secondo la psicologia accettata dei *buoni* e dei *cattivi*, misteriosi solo perché vogliono raggiungere i loro fini destreggiandosi tra gli interessi altrui. Non compare l'idioletto espressivo di ciascuno e tanto meno la sfumatura dialettale, se non involontariamente.

La vita sociale è per lui tutta falsa, tutto è machiavellismo a spese dei *buoni*. La *filosofia della felicità* di B. Russel sembra scritta per A.:

149

"una persona nata, poniamo in una piccola città, si trova fin dalla prima giovinezza circondata da ostilità se appena fa un qualsiasi tentativo per avviarsi a eccellere mentalmente" (ed. Longanesi 1967 (ma 1930), 122.

"egli può trovarsi costretto ... a nascondere i suoi veri gusti e le sue vere convinzioni" 114.

"La gente che non vive in armonia con le convinzioni del suo ambiente tende quindi ad essere pungente e sgradevole e a mancare di espansività e buonumore" 125.

"La dove l'ambiente è stupido, o prevenuto o crudele, è un segno di merito essere in contrasto con esso" 126.

Il pessimista vive cercando e trovando a usura le prove della cattiveria umana nel mondo. Il teatro di A. è la sua filosofia sociale e morale proiettata meglio che non faccia nel *Journal*. Ha sostenuto dialoghi

che non ha mai fatto, chiedendosi come mai le amicizie finissero e gli amori ancor prima di esse. La filosofia implicita sostiene che si è tranquilli nel passato soltanto 3, ed è toccata in un momento bellissimo dal Vangelo (è Matteo 15,11, non citato direttamente), la legge della sua società. La fuga nel possibile è però la follia 5, o buffe astrazioni 6 (ma pare un ricordo pirandelliano).

La ragione è inutile, è spesso impotente di fronte ai fatti, meglio la preveggenza 8. Esiste una "logica femminile" (pensa il vecchio scapolo), e la mente può liberarsi in pensieri leggeri, poetici: l'ippogrifo 3, pazzi in libertà 5, il venditore di palloncini 7. Viaggiare è inutile 9. La comunità può distruggere un individuo innocente e sincero 4, 19; gli uomini sterminano gli animali 14, tutto è egoismo e cattiveria. La famiglia prevale sulla società (quattordici volte), il potere (quattro), il resto è poesia e filosofia di solitario.

10.2.1. LA ZEBRA SUPINA, 1962 (I,9-28)

150

La vecchiaia vi appare come somma dei luoghi comuni sull'esistenza, con le reminiscenze e le amnesie. La *Vecchia* vale più del *Vecchio*. Parlano la lingua teatrale, giornalistica più che letteraria. A. tocca qui una sua particolare, rara felicità artistica, il gusto per le persone lontane, credendo in una libertà interiore, che sarebbe sola della vecchiaia, dicendo tutto anche con una delicata comicità.

L'idea anselmiana della libertà è quella di una liberazione da un'oppressione; la vecchiaia, in vista della prossima morte, si può permettere le stranezze di una lalia sconclusionata, tutta fatta di luoghi comuni, riconosciuti ma non sostituiti da altro; luoghi comuni ("buon uomo", "non segue la corrente", "matematicamente dimostrato" ecc.) del peggior giornalismo paesano.

In questo spazio allucinato i nomi della cultura sono come i resti di una risacca: Regina d'Inghilterra e Zar di tutte le Russie, Leonardo

mancino, e simili, sono e non sono giochi verbali, sono anche un vaniloquio pericoloso per la filosofia dell'A. E' sua spiritosaggine canzonare Freud, che si sarebbe "inventato" l'inconscio a cui nessuno prima di lui aveva pensato (non Herbart? non Hartmann?); mentre subito dopo ecco lo scarafaggio kafkiano, immagine e sintomo del temutissimo inconscio, ed ecco un *lapsus* rivelare l'adulterio antico della *Vecchia*. Le immagini allucinano l'autore, a cominciare dalla "zebra supina". Così la panchina delle Scuole Rossi diviene un oggetto teatrale dei primi fantasmi scenici di A.

10.2.2 L'IPOCONDRIACO (1963), (1,47-65)

Di molta psicanalisi avrebbe invece bisogno il suo *Ipocondriaco*, autocaricatura e attenzione alla nevrosi da parte di un A. in grado di descriversi e di amplificare la propria nevrosi fino a travolgere una intera famiglia sulla scena. Sono gli anni in cui esce con due termometri nel taschino (nel caso uno non funzionasse) e tenta un colloquio con Canestrari.

Come è prevedibile, il *Journal* dice poco e ufficializza solo quel che la sua censura lo autorizza dire. Dicono di più le proiezioni fantastiche.

Una didascalìa raccomanda di non accentuare il ridicolo, 37. Così abbiamo la descrizione di una nevrosi accanto alla negazione della psicanalisi: una bella pretesa.

L'egoista esige altruismo, perché ci si dedichi a lui. Il peso della paranoia, con voci dei figli fuori scena, vere allucinazioni. L'accusa ai medici di essere ignoranti è una delle ingratitudini del malato robusto, dal ritmo implacabile del "cattivo" con le trovate astute, veloci. La malafede ha organizzato il sistema familiare: la moglie intanto lavora per lui, che deve fare la malattia narcisistica, a spese della tranquillità di tutti, "cattivo", insoddisfatto, fallito nella sua inutile vita. Così la sua cattiveria l'ammala e per sempre.

Al delirio in malafede del paranoico, la società appare solo di persecutori e maligni. In una città di telefonate e di lettere anonime è facile diventare paranoico, ma se rientra nei propri fini: diversamente i fanesi sarebbero tutti malati, invece hanno nervi saldi e sarcasmo sufficiente a tutte le evenienze. Autobiografismo: gli autori cari a A., Stendhal per primo e un "Platone", (che è Cartesio: la pineale). La *libido* è tornata al protagonista, solitario, insocievole, monomaniaco. Ma il personaggio è più cattivo dell'A., che è vissuto mitemente, da vittima del suo stesso sistema psichico e culturale. Linguaggio perfetto, incalzante, con quell'oggettivismo che riesce bene sulla scena, dominata da un maniaco, molto cattivo e poco malato.

10.2.3 L'IPPOGRIFO (1964), (I, 45-65).

152 A. sa creare l'attesa del fatto magico in un luogo della supposta "tranquilla provincia" e sa far vivere a poco a poco un "vero": ippogrifo nella fantasia del pubblico. Assieme alla caricatura delle ambizioni politiche di un salotto borghese, come immagina A. la borghesia: fine Ottocento, e da nobile. Desiderio di libertà sincero, ma senza il lavoro interiore per farsi libero, destinato al fallimento. L'ippogrifo esiste, in soffitta, qualcuno ci crede.

Il suo divertimento è nei dialoghi dal *Tabaccaio*, e del dare le "risposte" individuali all'atto di fede che il caso richiede: *il Padre* ne impazzirà, *la Madre* e le donne ne sono felici. La fantasia offre dati alla descrizione dell'essere soprannaturale, con un successivo avvicinamento che è tra le cose migliori del Nostro. *Renato* incontrerà l'animale mitologico, la felicità, la ribellione alla vita attuale; i piccoli lo ascoltano; alla fine Renato e la madre se ne andranno.

E' forse il miglior momento metafisico di A. ,che da bravo pessimista non approfondisce, per non tradire il suo severissimo super-io che gli

nega le gioie. E non arriva a pensare mai che i pensieri possano essere elevati come le immagini. Lui e Tombari dicono "Platone", ma non ne saprebbero indicare i momenti elevati per davvero, per non contraddirsi nella dichiarazione idealistica di estraneità del pensiero alla intuizione artistica.

10.2.4. UN RESPIRO ASSAI BREVE (1965), (I, 135-199).

Di notevole impegno questa analisi della mentalità di un paese, degli stretti legami tra pubblico e privato, la prigionia del singolo nel sistema, la duplicità divenuta necessaria per la vita quotidiana domestica e cittadina.

Un giovane viene schiacciato dalla calunnia per il sospetto che la comunità nutre verso di lui, dicendolo omosessuale, e concluderà col suicidio. Con un malinteso razionalismo gli accusatori non sono sicuri che il ragazzo non sia omosessuale, tutti educati al pessimismo sulla natura umana. L'ambiente è del peggiore clericalismo di provincia, che più "Italia centrale" di così non potrebb'essere.

153

Abilità anselmiana nel seguire il lungo dibattito ipocrita tra *Silori e l'Accusatore* e *i Vanni*. Un tortuosissimo percorso di allusioni, suggerimenti, dibattuti con un *Don Lecchi*. La parola infamante è sempre presente, ma non viene mai detta: la "prudente ipocrisia" che Volpini (1973) attribuiva agli avversari viene qui detta dei cattolici stessi. C'è una oscura attrazione che l'A. sente verso il meschino mondo di provincia. Ma la vittima non sarà stato certo il solo omosessuale ipotetico o reale della città dal dialetto più scanzonato del mondo. A. pessimista, si lascia divorare il fegato dalla cattiveria locale e non ce la fa a prendere il treno e rinnovare la sua vita. Diciotto dialoghi con stringatezza assoluta di gente che non ha certezze, non ha amore, al tempo del pre-Sessantotto.

10.2.5. COSTRUIRANNO UN GRATTACIELO (1966), (I, 89-129).

Un *cantastorie* monologa con divagazioni personali, contrappuntato da una *moglie* muta e da un *figliolletto* malato, rivolgendosi a un *pubblico invisibile*, di cui il pubblico reale sente le voci; narra la storia di tre evasi dal manicomio. Ancora una volta la liberazione attraverso la illogicità e la pazzia come fuga interiore dalla società persecutrice. E' appena cominciata la ribellione di Basaglia, ma A. non dà contributi sociali, dalla sua società si può fuggire per vie anomale, non crede certo che la si possa migliorare (d'altronde il progresso è cosa borghese).

I tre matti si chiamano Carlo 1, Carlo 2 e Carlo 3, una stranezza-divertimento propria di A. La illogicità è considerata clownesca di per sé. Il pessimismo si diverte tragicamente. Artisticamente si tratta di un vero e proprio balletto di tre mimi (compare il nome di Rascel 99-100; la farsa non è una farsa ecc.) Il grattacielo a Superga dovrebbe servire per vedere Kennedy da lontano, gli USA. Compaiono gli autori cari: Proust, Mantegazza, Merlau-Ponty: e tutto è carnevale.

154

La filosofia del caso è la vanità del possibile, le parole non significano nulla, tutto è falsità, paranoia, farneticamenti di un linguaggio liberato. Sono matti formati dai mass-media, il loro mondo non esiste: li riprenderanno. Questo succede quando non si vuole partecipare al dibattito dell'epoca - il più vecchio pessimismo non riesce neppure a dire che, in questo mondo, i veri savi sono i matti; ma sono matti letterari, a quelli veri l'autore non penserebbe in questi termini.

10.2.6. I PAGURI POTANO LE ROSE (1966), (I, 69-86)

La didascalia di apertura rimanda al romanzo *Gramignano* (1964), sono riconoscibili le taglie del *Padre* "grosso, rosso, con un viso

luciferino” e il *Figlio* “alto e grosso come il padre”, ma malaticcio. La figura dell’arricchito locale, che sa barcamenarsi all’italiana tra socialisti e fascisti nel romanzo, qui viene analizzata in famiglia, una specie di *huis clos*. La famiglia patogena, i discorsi senza riferimenti al mondo vero, poco pensabili per i personaggi del romanzo; pare un capitolo distaccato. Il peso fisico del cibo, la fatica di esistere in quei corpi. *Padre, Madre e Figlio* di fronte al mangiare, la vita ridotta a quello. E tuttavia ci sono le rose, c’è pure un mondo interiore purchessia. Riconoscibili gli autobiografismi: “Arsenia” (Arcevia), “il mio tempo è fermo”, l’alibi della protezione del figlio, che in realtà è impedire di essere. Come sempre l’intelleggibilità teatrale è immediata, di sicura presa sul pubblico: non ci sono problemi di dialetto.

Per il *Gramignano* si veda questa Rivista, n. 9, 1994, pp. 126-130. Franco Battistelli ha ricostruito la figura cittadina a cui l’A. si è riferito per il suo solido romanzo, la sua massima elongazione verso gli altri, visti di solito col disprezzo per la cattiva amministrazione cittadina.

155

10.2.7 IL VENDITORE DI PALLONCINI (1967), (II, 9-22).

L’apologo in un atto ci dà due di quei personaggi anselmiani tra cielo e terra, la zona immacolata in cui il pessimista conserva la sua idea di felicità, la poesia verbale, oggettiva del teatro, fatta col ritmo delle battute. Testo anche questo strettamente autobiografico, per quel darsi dell’emigrante in una Fano mai sua.

Il *vecchio* favoleggia e lo ascolta *un bambino*: e chi altro mai potrebbe essere, se non il se stesso antico, originario? Fiaba della felicità nel futuro, con la prosa che gli diviene verso a mano a mano che si abbandona alle immagini (si veda questa Rivista, n. 11, 1996, pp. 9 per l’A. poeta).

1 - Ho visto volare un gabbiano.

- Un gabbiano? dove ? ...

2 - Fra mille anni, su questa nostra terra, ci sarà una nuova vita una vita felice. Sarò morto (...) tu ... girerai per le piazze con mille, centomila, milioni di palloncini colorati ... 9-10

Segue una imitazione con una "lingua di traduzione" di quasi *spirituals* al momento dei ricordi americani.

3 - Governi, preti, educatori. Non dar retta. Il mondo non è così; ... ma è sempre diverso e per starci ... devi imparare a diventare rapace ... 16

Poi irrompe il ricordo del Padre caro all'A., morto nel 1949, si tratta del teatro della sua coscienza, ("La mattina fredda / che lo portarono via / tuo padre il quattro aprile / del mille novecento quaranta nove ..." 17) che è stato musicato da un altro solitario artista fanese, lo Zanchetti. (v. art. cit.)

156

E' la sua voce più diretta, più sincera:

a volte non basta una vita per diventare uomini, per maturare. (I ricchi:) tutti costoro non possono dire di avere realmente vissuto ... voglio dire: senza esperienze dolorose non si riesce veramente a crescere ... non si matura ... 20

e poiché si tratta di una vita di relazione:

prova la voce per domani mio piccolo amico!

Paradossalmente, il solitario trova la sua voce quando immagina un pubblico nel religioso silenzio teatrale.

10.2.8. IL PRESENTIMENTO (1968), (II, 25-40).

L'adattamento scenico del racconto di Cechov mostra un A. impegnato in un'operazione letteraria di anamorfosi di un testo. Il racconto cechoviano "Il Giudice Istruttore" va diritto allo scopo, magistralmente e si comprende come possa aver stimolato il gusto teatrale di A. le cui frasi vanno anch'esse diritte allo scopo.

Lo spazio scenico costringe a togliere parte della naturalezza del colloquio, liberatorio, all'aperto. A. preferisce il chiuso, l'ambiente *demodé*, come suggerisce la didascalia, "l'aspetto vecchiotto" dell'ambiente: il suo, con "un rigore e un'armonia degni della migliore tradizione provinciale" (e scrive come un cronista di provincia). Il racconto è del 1887, i suoi mobili sono anche più antichi. In casa propria fa rivivere quei personaggi, adatta persino una battuta di Sua Madre (v. questa riv. n. 10 cit. p. 217).

L'atto unico segue il flusso del racconto del Giudice cechoviano che riporta l'esempio di una premonizione perfetta: una bella signora prossima al parto indica esattamente la propria prossima morte. Il racconto può permettersi l'*horror* normale di una autopsia, ma presto proprio il *Perito Settore* vuol sapere come mai proprio *il giudice* abbia richiesto l'autopsia della preveggenza. Così si scontrano le due concezioni, quella del mistero e quella della razionalità, della causalità. La versione teatrale accentua lo scetticismo positivista, davvero *demodé*, compresi gli interventi del gusto nell'allineamento delle parole dell'originale russo.

157

L'interpretazione in senso autobiografico è ovvia, dato lo stile psicologico di A. *Il Dottore* non capisce il presente, compare la nevrosi d'angoscia del tempo meteorologico, di cui sono segnate tutte le opere. Nel Sessantotto si parla di cinesi, ma sono quelli col codino. Abilità nel fare apparire alla fantasia del pubblico personaggi nominati dai dialoganti (sull'esempio della "Signora Colombo"). Sospetto di suicidio, un adulterio, l'agnizione: la donna di cui parla è sua moglie, la "logica femminile". ecc.

10.2.9. IL VIAGGIO (1968), (II, 41-60).

Dialogo con se stesso, questo colloquio tra un *Cloridano* e un *Medoro*, nomi presi a caso come spesso nelle opere, ci presenta un A. che si chiede “Che ci fai qui?”, impersonando un *vecchio Medoro*, dalla *moglie vecchia*, brutta, e un figlio morto: ma sono distrazioni letterarie. La sostanza è la interpretazione ipocondriaca della vita. Abita “ a duecento metri dalla stazione”, sente i treni che non prenderà mai. Il linguaggio aspro vuole ravvivare la generale accidia (Bisogni corporali, bidonare, fottuti, lenze ecc.) ma sono illusioni e decorazioni verbali soltanto. Gli Altri possono anche essere buoni e generosi, ma Medoro non li avvicina. Tutto è immobile, e inutile. Alla fine il treno si ferma: è la morte (“devo pagare ancora l’affitto” ... pensa Cloridano).

158

Il precedente pirandelliano (1895-97) è il *Dialogo fra il Grande Me e il piccolo Me*, stanco e annoiato questo, quanto il Grande è felice di vivere, ma si accontenta solo di guardar vivere, si sente grande perché si sa piccolo, disinteressato a tutto: sembrano Tombari e A. La novella *Il viaggio* (1910, filmata nel 1921, edita nel 1928) contiene uno spunto della semiclausura anselmiana (“non una usciva più dalla casa antica, silenziosa come una badia”): una protagonista “quasi morta per il mondo”, “aveva trentacinque anni”, da A. raddoppiati nei personaggi, ma lui ne aveva trentaquattro per davvero.

Negli stessi giorni del dialogo scenico A. sta finendo il suo romanzo *Il Viaggio* edito da Cappelli l’anno dopo. Lì almeno compare una vera figura di amante, *Zita*, alla quale risale il motivo del viaggio, servito a radicare l’A. definitivamente nel suo palazzo avito e tra i suoi cari autori francesi, i gialli ecc. Ma il rifiuto della psicanalisi (vi si accenna a un inizio di analisi) dice la direzione futura di questo solipsismo “borderline” tra nevrosi attuale e compensazione fantastica produttrice di opere. “Se giungerai alla vecchiaia ... senza denti, scheletrico, del tutto intrattabile ...” e “senza alcuna vera crisi morale” ... (v. questa Riv. n. 9, 1994, pp. 123-126). Le recensioni - per quel che potevano valere - coglievano poco o nulla del rifiuto della psicanalisi.

10.2.10. OH, CHE PREMURA! (1969), (II, 61-80).

Si ha il timore che la citazione in epigrafe di Larochefoucauld, sia uno slogan fra tanti (*Maximes*, 39) di una mentalità giornalistica che utilizza verità di facile accesso. Inutile dirgli che si trattava di un esempio: un Grande di Francia, un pessimista cartesiano; avrebbe fatto bene a frequentarlo di più, ma un pessimista solitario non ha bisogno di altri pessimisti, li evita come si evitano i vecchi tra di loro. Compare un personaggio che “vende quadri”, ed è già *l'antiquario* senza affari, amico del Commissario Boffa, che sta preparando per Rizzoli (1970, *Il caso Lolli* v. questa Riv. n. 13, 1999).

La rigidità maniacale del *Prof. Eutizi* (un nome fanese, e riproduce un suo parente) viene portata a estremi di tensione ai margini della quale restano i personaggi coinvolti nella sua vita, *Rina, il Dottore*, e quelle citazioni di autori che non divengono mai cultura (Tombari direbbe solo il nome), *status simbol* come tanta parte delle letture di A. Tutto tende alla sorpresa finale, tutto diviene chiacchiere: proprietà, quadri di autore, fatti della vita. Al centro della vicenda c'è un nucleo mortale, vera allegoria della psicosi, emersione del più profondo inconscio: il prof. Eutizi conserva in un vaso di vetro il feto di un figlio. La didascalia:

(apre un grande armadio: ne trae una grossa ampolla di vetro. E' quasi colma d'alcool: e nel bel mezzo, si intravede un feto ... di un nascituro non venuto al mondo, frutto di un lontanissimo aborto di sua moglie Ernestina ... si comprende che questo atto deve essere per il Prof. Eutizi una specie di rito serale ... ammira l'ampolla come inebriato), 78.

vale da sola tutto il testo, dove è da registrare l'abilità dell'A. nel parlare di altro in attesa dello *choc* finale. Per la mania tutto è “altro” dal centro infuocato che la alimenta. L'inconscio in sé e quello patogeno sono aborti di “vita vera” non saputa vivere, e “figli” alimentati con reverenza, centro di gravità di una vita psichica deforme.

10.2.11. IL CORPO ESTRANEO (1969), (II, 10-121).

I conti con la psicanalisi A. li ha regolati sempre in maniera letteraria. Questa "commedia" teatrale, che ne vorrebbe fare la caricatura, è stata preceduta da *Un viaggio* 1966-67 (di cui si è detto in questa Rivista, n. 9, 1994, pp. 123-126). Più seriamente che nella commedia, il monologo interiore ricapitolava tutta la sua nevrosi.

Ma sempre con la pretesa di gestire la propria malattia esistenziale da solo, con una duplice angoscia: sensi di colpa per l'adulterio che *Zita* consuma con lui, che non si prenderà la responsabilità del divorzio e di una paternità adottiva, rifugiandosi nella nevrosi a suo piacimento, con uscite poetiche: Dylan Thomas, poeta da imitare (e alcolista). Paura di morte, situazione ironica (il doppione: sofà dell'eros e divano freudiano). Vuol essere l'interprete autorizzato del proprio caso, senza credere nella cura e sbeffeggiandola a piacimento. Le sedute con Canestrari non devono essere state molte. Un paziente che indossa il tight del padre morto, per forzare la propria nevrosi, è già un caso serio. L'altra angoscia è la barricata di nomi di autori messa a propria difesa contro la propria città e il mondo esterno, ma a lui manca spesso il grande respiro e l'acume della ricerca: il romanzo è tutto dichiarate imitazioni, a loro modo una distrazione dal proprio nucleo nero.

160

Nella commedia A. vuol fare troppo: presentare un caso di paziente nevrotico che vede tra lui e la moglie una lumaca, mostrarsi dotato del gergo tecnico psicanalitico, e sbeffeggiare la mediocrità di famosi specialisti. E' troppo superficiale per essere preso sul serio: la malattia mentale qui è soprattutto stranezza di immagini, di parole. Tutto viene travolto dal sarcasmo: sono mediocri e un po' matti anche i curatori e lui se ne resterà con la sua angoscia, la sua cultura inerte e l'incapacità di riscattarsi con l'autenticità di una nuova forma: nulla vale nulla e la vita è inutile.

10.2.12. LE MOGLI PREVIDENTI (1969), (II, 81-102).

Le sue critiche della borghesia si basano su questo pessimismo radicale. Per questo non ha bisogno di porsi problemi storici, politici, non si sa mai avessero ragione i Gramsci o i Russel. Come La Rochefoucauld (da lui inutilmente citato, per il facile uso delle *Maximes*, non per l'aderenza culturale), si arresta sulla soglia del razionalismo.

Si tratta di una *pochade* caricaturale della politica, oggi si direbbe di un "mega Presidente", che si passa in rassegna le mogli dei dipendenti, come un *totem* dell'azienda; tutta una economia basata sulle corna. Il moralista non arriva a spiegarsi la politica se non con lo spirito del "II Impero" che gli è sempre piaciuto, concessione verso la borghesia da operetta e novella sarcastica.

Le due coppie inscenate (*Adamo* ed *Eva*, con il solito modo di non cercar nomi; ed *Ernesto* e *Linda*) si mescolano: Eva è la amante di Ernesto. Linda è l'amante del *Presidente*, come anche Eva; è l'algoritmo delle possibilità (ma non tutte, evidentemente, dato il moralismo di fondo). Si viene a sapere che tutte le 13 mogli di precedenti Direttori Generali si sono comportate allo stesso modo. E' il mito del capotribù, senza mai vera sensualità. Una società per burla. Isolamento, assenza di problemi. Non accusa nessuno, ne ricava un divertimento per pubblici di altra epoca, quella dei "telefoni bianchi", quella di suo padre. Se pensiamo che siamo venti anni dopo *Le deuxième sexe*, e addosso al Sessantotto, vediamo quante letture mancano al nostro solipsista. Gli piace il secondo Ottocento, ma non ci dà altro che il rimpianto di non esserci stato. A lui sarebbe andata peggio, con quella sfrenata voglia di vivere e quella grande furbizia necessaria per affermarsi nell'Europa delle grandi capitali.

10.2.13. UNA FAMIGLIA PERFETTA (1970), (I, 201-252).

162 Come fenomeno letterario il teatro di A. è un teatro di imitazione del teatro francese del secolo scorso. Questo gusto per la ricostruzione di un mondo *demodé*, preso per buono, gli permette di inscenare una complicata storia di corna familiari presso i *Drummond-Fauré*. Commedia, ma non satira, perché manca l'ideologia che critichi il sistema. C'è una specie di entusiasmo machiavellico: corruzione per corruzione, i francesi ne sono capaci in maniera perfetta, almeno in teatro. Abolita ogni interiorità, ridotto l'uomo civilizzato a una maschera di comportamento interessato, si instaura un gioco di interessi cinicamente contrapposti. Antichi adulteri e incroci attuali servono a contendersi l'appartenenza alla famiglia, la cui unica ragione di esistere è la boria del nome, con l'avidità propria della "belle époque". A. non ama la storia, e non ama il presente, ne sa poco dal suo punto di vista esistenziale, ma con l'ultimo Ottocento si comporta approfondendone la letteratura. Ne risulta un gioco di battute sceniche del suo miglior tono teatrale, con quella lingua tutta convenzioni, modi di dire, appunto "battute". Una vita così, che vale? Tanto più perché dopo tanti raggiri di machiavellismo spicciolo, la partita viene vinta, contro adulteri e furbacchioni, dalla *virginella*, più cinica e più interessata di tutti, educata dai loro esempi. Le battute sono quelle per cui A. si sente francese.

"Dal 1793 ci chiamano Drummond-Fauré. Tutti ci conoscono come Drummond-Fauré". 204

"Quest'albergo non va bene, è troppo all'antica!

I films di René Clair sono gratuiti e superficiali, la civiltà dei consumi' ... 206

"I giovani sono insofferenti, signore." .ivi.

(In pieno Sessantotto, entusiasta di De Gaulle:)

"Mio fratello era dell'Armée ... Dopo il "pitch" del '58 ha perso la parola." 207

“Le donne debbono sposarsi, sempre e con chi capita. Meglio un marito squallido di una solitudine rispettata”

“Marianne, perché tutti questi stupidi sotterfugi, quest’anno! (cerca di abbracciarla).

“Tutto è finito, signore”. 209

“I giovani nascondono il loro pudore con un falso moralismo” 211

“Che diavolo ti prende? Non hai mai sentito dire di una zia andata a letto con un nipote? C’è tutta una letteratura” 213

“Uno entrava e l’altro usciva. Marianne deve essere un materasso” 222

“L’ho visto ora entrare nella stanza dove alloggia la signora svizzera arrivata ieri sera”

“Impossibile. E’ un gentiluomo” 224

“Le donne hanno portato con sé lo spirito pionieristico dell’impresa, impresa della vita, voglio intendere ... Tutti i tabù ... sono stati abbattuti ... La colpa è delle donne. E potrei continuare. Ma sarebbe inutile” 232

Ritroviamo riuniti in densità crescente tutti i luoghi comuni teatrali con pretese di virtuosismo tecnico e di divertimento letterario. Non un solo problema viene creduto e afferrato come idea. Ha azzerato tutto nel cinismo di fondo: ecco l’uomo, ecco la società: che gente! che cultura, quella francese! Così il vecchio scapolo nobile, che nessuna donna ha potuto portare a una “*mésalliance*” con la piccola borghesia locale, si diverte a vedere le donne come esseri di altro pianeta, altra razza, e solo attraverso la letteratura teatrale. Nei romanzi è più verisimile, ma quando dice di amare e soffrire per amore non si riesce a valutare l’entità di questa sofferenza, per difetto di arte e di immagine interiore. Ma non va dimenticato che il teatro lo libera quasi sempre dalla lunga nevrosi abreattiva, il rimpianto di un passato irrecuperabile, ben definito da Jung.

163

10.2.14. IL SUPERSTITE E’ BIANCO (1970), (I, 123-140).

Il sincero dolore di non aver trovato la vita sociale in cui vivere serenamente lo porta ad essere poeta. Il cavallo bianco di cui si

favoleggia in città riassume tutta questa disperazione per una poesia, che ha lasciato la vita collettiva, distrutta dalla follia dei Governanti del mondo, che hanno ordinato lo sterminio dei “cavalli bianchi”. Ritroviamo l’abilità e la forza poetica che sanno lavorare con l’immaginazione del pubblico e costruire l’immagine a poco a poco. Per far questo la regia prevede voci fuori campo, uno schermo cinematografico, una voce di altoparlante. La multimedialità rende totalmente spettacolare l’avvenimento: nella Corte Malatestiana, se non addirittura in teatro, o in Piazza Grande, diverrebbe uno spettacolo di grande effetto.

La poesia è divenuta incubo:

Scrivono che possiamo trovarcelo di fronte, uscendo dal caffè. Cosa da matti! 126

Ma lo sai che sono arrivati due telecronisti in città? 127

Ci assicurano di un fatto, un fatto che danno per sicuro: il superstite è bianco. 131

“Le autorità comunicano che questa sera, alle ore 22 e 45 un colpo di bombarda, sparato dall’agente scelto Esposito Nicola, fu Filippo, ha stroncato la mostruosa e innaturale presenza dell’ultimo esemplare di una terribile, nefasta e pericolosa specie animale ...” 140

164

E’ un ritorno all’*Ippogrifo* 1964 (v.n.3), non sappiamo quanto migliorato. Il titolo deve essere una criptomnesia: il “suo” Proust è nato in Via del Cavallo Bianco.

10.2.15. UN EPISODIO DIMENTICATO (1970), (II, 141-162).

I rapporti col presente sarebbero stati forse più facili se A. da ragazzo non avesse vissuto l’episodio familiare della zia fucilata dai partigiani come spia dei tedeschi (v. questa Rivista, n 9, 1994, p. 118; n. 10, 1995; p. 217) e qui compensata fantasticamente dal fatto centrale del racconto teatrale, il tradimento di un partigiano. Probabilmente hanno insieme ragione e torto gli spagnoli che misero in un cimitero simme-

trico i caduti dell'una parte e dell'altra; qui viene fatto idealmente. Per il resto si tratta di materiale in parte diverso (una famiglia contadina; ma un proprietario terriero conosce i suoi agricoltori) e sempre convenzionale (se non altro per il rifiuto del dialetto), quanto sempre strettamente personale: a *Toni* non piace la campagna, non piacciono gli animali (le volpi, le vipere, il tasso). Ancora una volta siamo al polo opposto del mondo di Tombari. Il testo rielabora temi in cantiere, o editi di quei due anni 1969-1970. Ecco il tema del viaggio che non si farà, svolto nei diari, in un racconto e in teatro; ecco la misteriosità dell'*Ospite* (qui il *Forestiero*); infine il ricordo del fatto drammatico del tradimento, come nel "giallo" *Il caso Lolli*, dello stesso anno. (Rimandiamo al prossimo numero n. 13, 1999). Questa inquietudine ripetitiva deve dipendere dal potersi vedere pubblicato in aree diverse, diario, racconto, teatro, ripetendosi con varianti per pubblici diversi. Non sono varianti stilistiche, ma spesso oggettuali, piccoli mascheramenti, piccoli perfezionamenti. Verismo traduttore del dialetto, ("vi dà fastidio a voi; che gli piace a Toni?"). La sincerità e la semplicità cercano la via dell'artificio per dire cose serissime che toccano la vita della nazione da sempre divisa (altroché "episodio dimenticato"!). Dialogo veloce, del suo migliore, sempre nella lingua del teatro, come alla fine del primo quadro (pp. 147-150) e all'inizio del successivo (153-157). La verità psicologica è altra cosa, troppo complicato dirsi, da proprietario, come sia fatto un contadino marchigiano, eppoi si finisce in campo avversario, alla Pavese e simili. Un conto è nominarli, leggerli, un conto è imparare una lezione, meglio la "belle époque" come divertimento, anzi "divertissement". Il partigiano traditore era il padre del *Forestiero* (come l'*Ospite*, una figura misteriosa da *feuilleton*):

"Mio padre non reggeva al vino; ecco perché parlò. I tedeschi hanno voluto che fossero i suoi compagni a sparare. Mio padre è stato fucilato dai suoi compagni ...

Prima ha fatto la spia. L'ufficiale tedesco l'ha fatto ammazzare..."

"Non si deve ricordare" 161-162

La politica e la guerra raggiungono la più corazzata e apatica delle solitudini: nessuno può dimenticare. Qui A. sembra invocare la pace della ufficialità, il tradimento resta un fatto interno alla vicenda: tutti morirono insieme e per la stessa causa. Ma la pietà non fa cambiare parte allo scrittore, che pure è riuscito a gettare un'occhiata nella parte avversa, sapendo che nella storia "non esiste perdono": le tradizioni ci contano, e la Arendt resta inascoltata.

10.2.16. IL POTERE (1970), (I, 277-305).

166

All'opposto di questo avvicinamento al "paese reale" c'è il gusto della commedia teatrale, una speciale felicità del pessimista che vuol mostrare quanto il potere sia vano, in un *Presidente* vecchio "poseur" (lo era anche il suo De Gaulle, ma guai a toccarglielo), un vanitoso che la moglie conosce bene da quel paranoico che è. Fa parte della commedia del potere anche l'Arcivescovo, con i suoi problemi (le emorroidi, la continenza: supposte e paura di morire).

Venisse da un anarchico vero, da un filosofo, sarebbe un testo dissacrante, ma sempre in ritardo come motivo positivistico-materialistico. A. sta scoprendo il machiavellismo, lo può sopportare nella forma della commedia brillante, ma non ne ricava la conclusione più ovvia: è inutile che lui si dica liberal-democratico (come nell'intervista del 1984). E' vero che un "terribile sogno" del capo può gravare sulla vita di tutto ciò che dipende dal potere, ma che il politico creda nei motivi più esteriori della propaganda, lui che la alimenta, è vero solo in parte. (La politica la fa chiunque, fortunati coloro che hanno un De Gaulle ecc.) Abile nel vedere la cosa dalla parte delle *Guardie* ("lo eliminano"), non si decide a vedere questo mondo nei suoi valori non solo di illusione,

di malafede, di nevrosi, ma di forza che spinge ed è spinta dall'economia. Tutto è vero e falso, tutto conta e non val nulla: il pessimista ci gode, ma così rende vana ogni indagine vera, illuso che questo sia il solo modo per satireggiare il potere. Anche ad essere anticlericale, fanno ridere queste battute?:

“Avete sentito dire anche voi che l’Arcivescovo soffrirebbe di emorroidi?”.

“Voci di corridoio” 257

“Dove sono le mie pantofole col pompon” ... ? 258

“Il Ministro dell’Interno che mi accompagnava mi fece notare come fosse insolito il fatto di un pettirosso, che, pur essendo impedito da una festuca, riuscisse ugualmente a cantare “ 259-260

L’Arcivescovo parla così:

“ ... quegli asini dei medici ... ci manca poco che ordinino di fare all’amore senza impegnarmi ...” 264

“ ... si soffre più per un attacco di emorroidi che per legioni di pecorelle che abbandonano l’ovile ...” 265

con una uscita alla Mauriac:

“Dio sta sempre in agguato, ci insegue, ci piomba addosso alla prima svolta, al primo angolo buio” 267

“Ho paura di morire” 268

La commedia consiste nel far vedere che le emorroidi siano l’unica causa di fatti storici, caricaturando la politica quanto la psicanalisi, con la quale ha un vecchio conto in sospeso, ma che finisce per riconoscere, se non altro per trovare certi argomenti strani a freddo. A parte il “voi” francese, per il quale si direbbe che sta in piedi il testo, brillante, anselmiano:

“Siete l’incarnazione stessa della proibizione, discendete direttamente dal verbo proibire” 277

“L’importante è che la gente lo creda: già che lo spero è un po’ meno importante” 281

Il Politico legge il Vangelo, si sente felice, e la moglie:

“Nessuno ha il diritto di esser felice da solo” 385

In questo mondo viene nominato Valéry, ma in una cultura inferiore, da Dumas *fils*, Verdi e Violetta Valery.

L’Arcivescovo:

“Ogni giorno le galere si riempiono di prigionieri politici.” 293

(Chissà se A. ha letto Gramsci).

168

Né manca il neuro-psichiatra da canzonare, in consulto con un collega sulla “vivacità del bulbo” del Presidente:

“Il bulbo del nostro Presidente è, se mi permettete un’immagine poetica, ineffabilmente arcano” 299

anche perché, con un *lapsus*, omette la desinenza di “regime”. Segue delirio finale, artificiosità e sconcerto e in fondo pietà per *il Capo* perduto nel suo delirio di nulla, nella “decrepita vecchiezza del regime”: non lo dite ai terroristi, che queste cose le sanno bene.

10.2.17. MORTE DI PROUST (1971), (II, 181-198).

Rimandiamo a quanto già detto su questa Rivista (*Proustiana*, n. 10, 1995, pp. 197-204), per la centralità che il motivo difesa di Proust occupa nella particolare critica moralistica di A. Contemporaneamente A. sta lavorando a *Il palazzaccio* (1972) dove il terribile *ragazzo* che

lascia topi trafitti sulle soglie dei vicini (ma non di casa propria: l'assassina è sua madre) allude con maldestra citazione, poco credibile, a Proust e agli episodi analoghi di sadismo citati da Painter, edito da poco (pp. 572-753). Affannosamente si è dato a scagionare Proust il più possibile attenuandone l'omosessualità; è un processo di identificazione, sesso a parte, ovviamente, con un artista simile, che ha capito la nullità e la vanità della nobiltà.

Gli è sempre piaciuto essere carico di un passato non ben definito (non ha ricostruito la storia dei suoi due casati), lo calmava tornare coi ricordi a un tempo psicologicamente ambiguo, culla e rimpianto di essa, al mondo delle vecchie cose, le vecchie idee, le vecchie signore. Painter ha analizzato psicanaliticamente asma e rapporti con madre e nonna in Proust, l'instabilità fisica tra asma e febbre, la estrema solitudine (ad A. è mancata una Céleste, né se la sarebbe cercata). Tutti i particolari della fine sono ricostruiti e messi in scena: è la *pièce* di Painter. Fino a identificarsi, negli ultimi tempi:

169

“Vi prego di lasciarmi stare” “Non farò entrare più nessuno” (Painter, 653)

come ha fatto A. La traduzione delle *Lettere* scelte seguirà di lì a poco (1972), ma per Proust A. avrà tutta la vita una particolare attenzione, fino a identificare la propria nonna con quella del suo autore. Perciò l'atto unico è un momento religioso di un cultore di quel mondo, che non vuole profanare con analisi e giudizi.

Certe coincidenze lo avranno rallegrato: l'abitare al n. 9 della sua via e trovare in Painter il n.9 di boulv. Malesherbes, e così via.

10.2.18 IL FASCICOLO (1971) (II, 165-180).

Se è possibile un equilibrio tra fantasia e mania, se esiste una prova della “sublimazione” di fatti psichici, questa ne è l'opera-tipo. Suspence e angoscia in una comunità per il dilagare di una epidemia

“verde”, i problemi per il potere e l’amministrazione di fronte al fenomeno da celare e comunque da svalutare. Camus e Mann hanno parte in questa fantasia, metafora del “contagio psichico” (Reich), della degenerazione umana delle comunità chiuse, e la morte per imitazione. Di fronte a mistero e forze oscure dell’uomo comune stanno le figure ufficiali facilmente caricaturabili, dati i precedenti teatrali già citati: il *Presidente*, *Sua Eminenza*, il modo ovattato di alludere e un’altra occasione per divertirsi alle spalle della scienza: “peste no, febbri pestilenziali, sì”, e “l’onore della città ... di inetti, di cretini, di deboli”: il pessimismo non bada a spese e non tiene conto della presenza statistica di qualche “anima buona”.

In contrasto con il dilagare della mortalità i nomi dei personaggi dicono il sarcasmo della scelta: *Taras* e *Bubboli* sono un avanzo di memoria (*Taras Bulba* di Gogol, ancora l’adolescenza, “*Arsenia*” ecc.)

170 *Sua Eminenza* è ben ritratto: il senso del mistero, delle informazioni segrete. Malgrado tutto c’è rispetto per la gerarchia, e i dipendenti sono ritratti volgari di esclusi per sempre.

Il dialogo è sempre molto energico, calzante, sempre ironico, è come felice di mostrare tanta malignità degli uomini e della natura, con senso delle sfumature verbali della politica, dell’ignoto non indagato. C’è anche una didascalia fin troppo sottile se non fosse assurda: il personaggio *Taras* che “sta per rispondere: evidentemente in modo che l’autore non può prevedere” (168). Cioè l’autore si pone come lettore ingenuo, non come demiurgo del tutto.

“... in tutti gli ospedali i malati muoiono. Ci sono gli ospedali per questo.” 166

“Si prega poco in questo ospedale...!”

“Tutti i pazienti ... venivano ricoperti da un leggero (strato di) squame ... diventavano verdi e morivano!” 171

L'idea passerà in *Storie Parallele* (1973), dove alla epidemia si aggiungerà la psicosi del protagonista, anche in questo caso in funzione liberatoria per l'A. Il quale aveva il dono profetico degli artisti, quando diceva

“Non ha mai sentito dire di ... pazienti che sono volontariamente refrattari a ogni tipo di terapia? ... che desiderano ardentemente di morire?” 176

e finiva proprio con la psicanalisi ripudiata, che avrebbe potuto aiutarlo. E parla giustamente di morte per simpatia (177). Il suo destino.

“Che schifo questa città! E' piena zeppa di cretini, di inetti, di deboli ...” 180

Una didascalia riassume l'umore divertito, tombariano, dell'A.

(esce come un tenore dopo la romanza "Marta Marta" dall'opera omonima di Flotow") 180

171

come annota con stile da cronista. Ma che il politico pensi e dica

I posteri intingono già le loro penne, pronti all'immortale e imperituro giudizio della Storia! Siamone degni, amici, siamone degni! 180

è illusione del caricaturista, (ma con i politici non si può mai dire).

10.2.19. INTORNO A UN CASO DI SUPPOSTA STREGONERIA.

(1971) (I, 307-354).

Era troppo legato ai testi di Stendhal per non immedesimarsi in quell'epoca. Da lui veniva ad A. il programma estetico-morale di “dire tutto, non nascondere il particolare atroce” (in *Cronache Italiane*, vera e propria matrice del suo verismo), che ha raggiunto

orrori e sadismi in libertà ai nostri giorni. Ci sono tutte le convenzioni letterarie e teatrali. A. riceve la letteratura dai classici senza dubitarne, e con sentimenti pericolosi (affinità, imitazione, simpatia) passa a imitarli. Del resto il linguaggio da cronista cittadino è solo una degenerazione della “cronaca” stendhaliana, e A. doveva sentirsi di casa. Si trovava bene in un mondo morto, senza quelle ulteriori indagini, come erano possibili proprio durante i suoi anni. Eccolo ricostruire gli anni del papato del marchigiano Leone XII della Genga.

Ma è sempre un ragazzo che scrive “Ti dico, moglie”, con verismo salgariano, che cerca il “colore locale” è, con una specie di anticlericalismo allora autentico, troppo facilmente dimenticato dall’ignoranza attuale scolastica e televisiva. Torna alla persecuzione per sospetta omosessualità di *Un respiro assai breve* (V, sopra, n. 4, p. 11). La paranoia diviene analisi fantastica di una persecuzione, col risultato di mostrare una paranoia dei *persecutori*, vera nevrosi di gruppo, e di fronte ad essa una innocente ragazza, Loretta, che finirà suicida.

172

Vediamo crearsi dalla mania degli accusatori tutto un mondo di sospetti e di colpe sacrileghe immaginarie; il suicidio risolve all’autore il problema della tortura. Non i suoi popolani che parlano una lingua immaginaria “italiana”

“Figlio d’un cane! Potevi farmi l’occhietto, no? una strizzatina perché mi ritirassi”
ecc. 309

(i suoi singhiozzi sono cupi e struggenti come i lamenti d’un bove ferito) 323

Viene anche detta la tesi del testo

“ Sai bene che bastano, invece, dei sospetti, delle accuse a vanvera, delle ridicole circostanze per uccidere un essere umano ... ucciderlo moralmente ...” 326

C'è anche la sua posizione:

“Proprio voi, che non credete in niente, mi venite a parlare del demonio?”.

“Io riferisco e basta”. 330

Ma che nel 1825 i roghi fossero “inattivi” *da alcuni secoli ...* (338) rivela solo il fastidio di dover fare ricerche. Al solito la bravura è nella densità del dialogo, veramente appassionato, che mette di fronte e porta a estreme conseguenze la necessaria presa di coscienza di ciascuno di fronte al sospetto che la povera *Marta* sia “davvero” una strega.

I monologhi sono veri ritratti delle interiorità, e quello di *Marta* meritava più poesia che non

credo di esserne uscita bene, non è così che si dice? ... Signore, dunque è vero che dobbiamo redimere noi stessi mediante il nostro dolore? ... Oh, il Diavolo esiste perché si sappia, per contrasto, che cosa significhi il cielo, la purezza ... 348

173

Ma, malgrado il fervore delle pagine del sospetto e della trama per trovar le prove della stregoneria, il resto sa solo di artificio per il linguaggio alla brava, approssimativo. In certi punti traduce dal dialetto, ma non si decide, anche perché non vuole indicare esattamente il paese dove avviene la persecuzione, a portare il verismo sociale alla diversità dei linguaggi. Ma non è scrittore di problemi in questo senso.

C'era da aspettarsi che prima o poi A. trattasse della Rivoluzione Francese, per il suo orientamento culturale e per il gusto del teatro (o film) “in costume”.

10.2.20. 1794: GHIGLIOTTINA (1972) (II, 199-234).

Ancora uno scritto sul sospetto, il tradimento, l'angoscia scatenata, raccolti nel tremendo contagio psichico che portò al Terrore rivoluzionario. Così l'angoscia privata si trovava motivata, sorretta dalla storia e dopo il piccolo mondo crudele del paese che maligna sull'omosessualità o accusa di stregoneria (nn. 4, 19), ecco l'invasione di tutto lo spazio vitale, l'apocalissi della ferocia, la grande riprova della cattiveria umana, il trionfo del male: e il pessimismo, a suo modo, ne gode: ha le prove. A. ne viene appassionato e travolto al punto che non si pone i più elementari problemi della scrittura storica, addirittura empirici; se sia legittimo attribuire battute anche verisimili ai personaggi storici, per risalire al valore delle citazioni di cui si dispone, alla scientificità delle fonti.

174

Scrivere di storia senza sfiorare neppure il dilemma manzoniano, proveniendo da Salgari e da Stendhal, *c'est la faute a Hugo*. Tolstoj aveva finito il romanzo con un saggio storico. Oggi, si scriva un *Ciceruacchio* come A.G. Casanova, o una *Cleopatra* come E. Gualazzi, bisogna usare uno stile critico, che non escluda, anzi autorizzi e liberi gusto e forma espressiva, senza fare un film alla Giovacchino Forzano. Ma A. non è un artista problematico, usa una forma e un gusto otto-novecentesco come dati naturali, è autore di atmosfere e di ritmo di battute. La fine di *Robespierre* e del suo gruppo lo rassicura inoltre sulla inutilità del terrorismo e dei Sessantotto. Sono dei pazzi e la reazione li travolge. Salvo poi a dover riconoscere che la vita "normale" della politica è roba da operetta.

Il testo anselmiano è tutto un guizzare di battute, ricavate da letture rese funzionali. Non indica le sue fonti ed è faticoso tentare di ricostruirle proprio per l'atteggiamento narrativo e dogmatico di fondo. La grande atmosfera febbrile lo ha eccitato ed è riuscito a ricostruirla nel piccolo spazio del suo studio di via Garibaldi 9.

Sentiamo così passare tutti i problemi che allora si accavallarono fino a creare la crisi del sistema rivoluzionario: costo della vita e accaparramenti, tribunale rivoluzionario, pena di morte ed emigrati, Comitato di Salute Pubblica, tutta la perfidia delle “voci” e il loro valore deterrente, il comitato insurrezionale segreto, la generale crisi economica; l’impotenza delle conciliazioni tentate da Montagnardi e Dumoriez, Vandea e Danton, Girondini e Tolone: il grande lavoro di ricostruzione diaristica di Matiez-Lefèvre, Korngold ecc.

Si aggiunga a questo impegno l’eccitazione stessa del linguaggio proprio del teatro, che A. possiede bene, senza porsi altri problemi che la intellegibilità giornalistica della lingua e della frase, unica per tutti i ceti e personaggi noti o anonimi. Se mai un autore si identifica con i personaggi, lo rivela questo linguaggio:

“Una testa come quella di Danton ne trascina dietro molte altre. Se non lo facciamo ghigliottinare, lui farà ghigliottinare noi”. 201

“Il dado è tratto, Robespierre!” 203

“Mi hanno evitato anche gli amici.” 205

175

Affiorano spesso cenni autobiografici o auto-caricature anche involontarie..

“Hébert, il nostro fottitore di suore, l’ateo senza dubbi, il nostro simbolo, puah!” 207

“Ma finiranno tutti sotto la mannaia ...Toccherà anche all’altro giornalista, Desmoulins ...” 207

“Il Terrore è la malvagia intenzione di un despota che si crede Gills de Retz, che ha letto Rousseau senza averlo compreso...” 210

La popolana parla anche lei letterariamente, con tutta la retorica del giornalismo politico:

Ho avuto due figli scannati, uno in guerra, a difesa della Patria: e di quello ne vado

orgogliosa. E' la mia bella morte. Me ne vanto come se avessi partorito il sole!
Ma l'altro me lo avete portato via voi, tribuni della morte! 210
... non voglio sentirne parlare! (si agita) E poi ... perché la morte è inutile. (silenzio)
... La morte è un castigo, prima di tutto è un castigo, poi diventa uno strumento
politico. 213

Come si noterà, a parte gli ovvii schieramenti, le battute si adattano indifferentemente a ciascuna parte, la stessa malafede e la stessa verità delle cose è in tutti, e tutto tende alla autodistruzione. *Lavoisier*, intellettuale in tempi di dittatura, appare al *Cittadino anonimo* così:

Il fatto che egli fosse un uomo di scienza significò un'aggravante, cittadini! 217

E ancora la *Donna che cerca il figlio ucciso* come traditore, emerge la retorica della propaganda:

176

Era giovane, alto e diritto: guardava la gente in faccia e sorrideva: non portava rancore verso nessuno. Sapeva amare ed era riamato (urlando) Ora me lo avete assassinato! 219

Oppure:

Robespierre (con un grido strozzato): E quando verrà il mio turno? 231.

A. è divenuto il cronista (detto senza ironia) di "Giustizia" o del "Carlino" della Rivoluzione che entra nel Terrore, e lo fa professionalmente. La diacronia di fondo facilita e cancella l'assurdo di far dire battute scontate d'effetto a personaggi diversi. Niente paura: innumerevoli Restaurazioni hanno rassicurato i nobili, che hanno sempre potuto riprendere la loro funzione di sarcastici critici della meschinità e della presunzione dei ceti inferiori.

10.2.21. FAMIGLIA (1974) (I, 355-395).

Con nuove indicazioni di regia (le scene sono “quadri”, l’intervallo è a discrezione del regista) il ritratto di *una famiglia* media porta alla ribalta gli esami di coscienza di genitori su comunismo e Sessantotto. *Pochade* politica di uno scettico, che sfiora il giudizio storico. Ma senza un esame e una teoria dell’ideologia, si alimenta solo l’insaziabile pessimismo. Questa famiglia a sua volta è una centrale politica, e ha un *figlio omosessuale*. Ne deriva una prevedibile quantità di luoghi comuni, battute sceniche, dette per conto di uno scrittore che non ha nessun umanesimo, nè senso storico vero, e perde il senso storico del presente. *Il Padre* ha battute da farsa, quando il figlio ha “preso undici” a scuola.

“Coglionerie!”. “Che frasario!”. “E’ il mio, da sempre.” 358

Il figlio:

177

“Tutti gli uomini verso i cinquant’anni hanno sempre ragione.” 360

(Padre) (fa gesti volgari, anche osceni, dipende dall’attore) 363

Si segua il dialogo tra i ragazzi, *Luca* e la *Bambolona*, su fascismo e comunismo, dove riaffiora il tema dell’arrivismo cittadino come in *Gramignano* e in *Piazza degli Armani*.

Io so che si è iscritto al Pci. Fra un anno, due al massimo, avrà un incarico all’Ente Ospedaliero, o alla Cassa di Risparmio; o sarà Sindaco, o Assessore alle finanze. A posto. Inserito come i grassi borghesi che diceva di combattere. 367

E dove è evidente che A. non ha ancora risolto il problema del rapporto tra dire e fare in politica. Non ci dice del resto quale sia il suo modello di società, di cittadino (lui direbbe, con mezza ironia)

“integerrimo”, tutti sono arrivisti, ladri, e così sia. Per quanto la didascalia dice “(Un luogo qualunque)”, tutto più fanese di così non potrebbe essere, dalla seconda parte di *Gli anni e gli anni* (1976) in poi. Notevole una scena totalmente a soggetto, la manifestazione studentesca (p. 271).

L'originalità del lavoro consiste inoltre, malgrado le facili obiezioni che suscita, nei quattro monologhi (del *Padre*, della *Madre*, della *Figlia*, del *Figlio* - 363, 368-9, 382-3, 389-391), che instaurano una ricerca di verità nel lato interno del personaggio, ben distinguendo la sua maschera sociale dalla propria natura, altro riconoscimento alle verità quasi ovvie ormai della psicanalisi, che non diviene indagine sul comportamento politico e sull'ambizione in genere, né sul disprezzo di ambedue.

10.2.22. GLI SPOSI (1975) (II, 237-262).

178

Un viaggio nella nevrosi. Una famiglia di gente cattiva, che parla di morti - il suicidio dell'idraulico, e della madre della protagonista all'ospizio, del padre di lei ammazzato. Non è mai chiaro, volutamente, come i morti siano morti, se li abbiano ammazzati, *il Marito e la Moglie* - e se siano davvero morti. Non hanno figli, ma “di là” c'è *una piccola morta*. Un bel delitto: uccidere la loro figlia. Ma non hanno figli. Dialogo alla deriva, *huis clos*. Viene inchiodata la cassa da morto della “figlia” (come i colpi cupi del Giardino dei ciliegi). Sorpresa: la bambina morta è una bambola, l'assassinio era finto. La moglie è incinta, e il gioco macabro ricomincia.

“E ora tocca a noi a fare un bel delitto, di quelli che fanno inorridire il mondo!” 243 (Uccidere la bambina): “Affogarla lentamente in una bacinella di acqua bollente? o tagliarle le vene ad una ad una e, magari, succhiarle il sangue? il sangue del tuo sangue?” 244

..."e ora ma l'hai assassinata! Vigliacco! prima hai ucciso tuo padre, poi tua madre!" 246

"Se mi hai accusato ai aver avvelenato mio padre..." "Ieri, questo è passato" 251

Una chiave di questo farneticare onirico alla luce del giorno può venire dalla affermazione del *Marito*:

Il fatto è che parliamo poco ... cioè, parliamo, sì, ma non diciamo, non ci confidiamo, voglio dire. 255

I personaggi cioè rivelano a teatro quel che non dicono nella vita. Su questo fango interiore, su questa criniosità diffusa e delirante galleggiano le banalità quotidiane, gli oggetti, i gesti di una vita insignificante. Da cui quella alternativa disorientante non hanno figli, "di là" la bambina è morta, e la morta è una bambola. Il "finale alternativo per le anime pie", ultimo cinismo di autore, vuole sostituire, appunto, la bambola al "vero" assassinio della bambina, ma non fa che amplificare il delirio e immette il senso di colpa dell'autore nella vicenda scenica, vero psicodramma e di nuovo grande contraddizione di chi ha sempre canzonato, per paura, psicanalisi e psicanalisti, e ora fa lui dell'analisi; non senza coscienza d'autore.

179

"Quale creatura?" "Ma quella che sta per nascere, sciocco" ... "Sarebbe materia per una commedia, oh, sì: proprio per una commedia" 262

L'ultima battuta è l'idea madre del lavoro, che potrebbe infatti essere letto a ritroso senza alcun danno per la struttura, che non ha dimensioni obbligate, essendo appunto, onirica.

10.2.23. GEORGE DANDIN (1975) (II, 265-299)

Il rifacimento di Molière, “libera riduzione” è a metà strada tra la lezione di teatro e il divertimento per una filodrammatica. Anche in questo caso l’A. ha avuto il gusto del genere letterario: le scene sono numerate e ben distinte, dopo tutta una serie di lavori a liberi tempi di azione scenica affidati alla regia. Il taglio delle scene rispetto all’originale è diverso. Tre anni dopo la *traduzione di Proust* che porta il suo nome (1972), eccolo tradurre un testo sacro della storia teatrale francese. Ne nascono problemi filologici, che per A. sono di vocabolario, per evitare i *cocu*, ma non per *prudérie* (dice liberamente “puttana”), per quelle oscillazioni di gusto morale che gli sono proprie ecco *forlignat*/scazzato, *cuorie*/raffinato, *chasteté*/onestà, *patineur*/pomicione, *brin*/acconto, *grimaces*/menzogne, *considérée*/corteggiata, *j’admire* ecc. / la sottile malizia, *coquine*/puttana, *rompre la tête*/scocciare. Poi c’è il linguaggio del cronista-scrittore: “Che non venga in mente di dire ...”; bellimbusto, signorino; come un monello; col cuore in mano; srazzato dall’onestà di sua madre.”

180

Inoltre: “indizi inconsistenti; io spiego il latino; e più presto non si poteva”; ecc.

Ma soprattutto A. ha trovato un capostipite della sua “visione del mondo”: la famiglia basata sul diritto, sulla proprietà soltanto, l’esclusione dei sentimenti veri, la insuperabile distanza tra i due sessi, una società di astuzie e di raggiri, la desolante visione del mondo razionalistica, che può alimentare il pessimismo con “dimostrazioni” continue. L’amore per la letteratura francese ce lo mostra in una specie di congedo dal teatro. L’ultimo lavoro sarà di una decina di anni dopo.

10.2.24. CONCERTO (*Ridotto*, n. 4-5, 1984).

Sorprende che A. abbia smesso di scrivere per il teatro, che gli era tanto caro, nel pieno dei suoi cinquant'anni. Dopo *Concerto* il cerchio autobiografico si strinse sempre più (*Proust ritrovato*), due "gialli", elzeviri, il secondo *Journal*, i versi, e quel diario settimanale sul "Carlino" fatto con i trucioli delle sue letture e le briciole del diarismo continuo. Ormai il peso della vita era insopportabile ed era entrato in un lungo crepuscolo decennale. Ora descrivere la vita era lo stesso che descrivere delusione e malattia, dolore e amarezza, vecchiaia e morte - il pessimista non domanda di meglio. (Ma, come è noto, diverso era il parere di Ranieri intorno al suo ospite Leopardi.) Questo *Concerto* è tutto freddo, vecchiaia, morte imminente, il tono funebre della *Recherche* quando il Barone elenca i "suoi" morti coetanei. Questi tre vecchi musicisti mostrano tutta la deriva esistenziale della vecchiaia, della povertà, del dolore immedicabile. L'ultimo lavoro ritrova il tono vero, intensamente poetico degli inizi, che parevano lievi e promettevano una felicità immaginaria soltanto. Malattia, sospetto di tumore, paranoia, bugie reciproche, "come si guardano i vecchi", e suicidio finale. (A parte una *Sonata* di Mozart K 319, che è invece una *Sinfonia in Si bem.*, a p. 76).

181

"E stiamo diventando ... dei ridicoli suonatori che litigano per ridicole cose cui nessuno bada più. Un vecchio concerto, una stonatura, due cappuccini freddi prima di infilare le gambe tra le lenzuola sporche, in un fetido albergo, in un fetido anno, quando eravamo in Africa ..." 78

"Cristina mi prepara la tisana. Ma non serve a niente. A lei dico che sto meglio. E spegne la luce. Ma io non dormo. Non chiudo più occhio. La tomba c'è: voglio stare con mia madre. E' morta dello stesso male" 80

Pensieri di vecchio scapolo triste, destinati ad avverarsi.

Epicedio per il cane Dick, come desolatamente appare più volte nel *Journal* dal 1974 in poi, e pare Léautaud:

“Si sa che i cani muoiono di dolore” “Il dolore è già una malattia” 81

dove vediamo susseguirsi uno spunto romantico e uno epicureo. Invano A. continua il suo gioco dei nomi strani dei personaggi, insinuando *altri Luciani*. Ormai il tono è di epicedio, di addio alla vita.

“Va là, la vita resta un mistero. Misteriosa vita, vita misteriosa, misteriosi noi.” 86

“I vecchi fanno schifo, ecco quel che fanno. I vecchi devono morire.” 91

(I danni dell'estetismo).

182

“Ti metteranno fra vecchia carcasse inutili ... quelle schifose creature che chiamano bimbi e che sono il vero letamaio della società” 94

L'ultima didascalia è la cronaca di un suicidio col gas:

... va al mobile bar, beve un bicchierino di ginepro, poi si porta vicino al fornello. Aspetta qualche istante, infine, senza parlare, apre una levetta del fornello. Si udrà il caratteristico fischio del gas che fuoriesce. *Mobbi* si siede, appoggia il capo alla fonte del fornello, lascia cadere le braccia penzoloni, parallele al corpo, e si lascia morire).

Suicidio immaginario e simbolico di un autore che aveva ancora da dire usando se stesso come mezzo di indagine sul mistero della vita avuta in sorte.

La sua società, come esce dalle 24 *pièces* teatrali, è soprattutto borghese:

Professionisti (2, 4, 8, 10, 18), *Artisti* (5, 24), *Famiglie* (2, 3, 4, 6, 12, 13, 14, 15), *Alta borghesia* (3, 12, 13), *La città*, l'opinione, la maldicenza (4, 5, 18, 19, 21, 23), *Gente di campagna* (15), *Un commerciante di birra* (14).

la vita è condotta in uno spazio astratto, quello scenico, che viene agito in completa acronia, non siamo "oggi", siamo "nell'uomo" come viene veduto in maniera definitiva da A. Perciò la storia non ha quella forza determinante propria della cultura contemporanea, pur ricorrendovi spesso per vere caricaturata e sbeffeggiata. Sembrerebbe avvicinarsi a Tolstoj (non vi sono "grandi uomini" politici), se non avesse le sue eccezioni, prima fra tutte la sublimità di De Gaulle, che si degnò di accogliere i suoi auguri per la vittoria politica e gli inviò il non meno fatale Armagnac da bere alla sua salute (Hello, mon Général!).

Le due Guerre Mondiali (1, 15), l'Unità Nazionale (15), lo stile 1910, i Presidenti Francesi di un secolo (13), uno Stato "da operetta" (16), il 1922 (17) e i tempi di Leone XII (19), Molière 1668 (23)

183

e tuttavia, come sempre nei pessimisti, nessun senso del tempo dà irreversibilità vitale a questo mondo. Probabilmente perché il nobile di antico casato sente di essere lui la storia e si affaccia seccato a vedere che sta succedendo: monarchia, fascismo, resistenza, comunismo, terrorismo, Sessantotto, che noia.

C'è poco amore in questo mondo anselmiano, perché ce n'è poco nella vita, ma non quanto poco ne vede il pessimista, che non si attarda, se non per far vedere quanto soffrano, sui buoni, sulle vittime. Ma il suo è l'atteggiamento di protesta religiosa proprio dell'ateo mancato credente. Il suo è un pianto sui mali del mondo umano. Ed è un silenzio di ascolto verso l'ignoto. Non a caso nella *pièce* della calunnia del giovane sospettato di omosessualità, come la vedeva A. un po' sempre all'antica, viene citato *Mt* 15,11

“quello che esce dalla bocca, questo rende immondo l'uomo”: la sua etica di scrittore e di giornalista, e spiega il suo comportamento, lo stile dei buoni sentimenti, il colloquio educato col lettore. A paragone della festa religiosa continua di un Tombari, non esiste landa più deserta di questo mondo senza trascendenza, neppure nelle specie della cieca tradizione e della superstizione. La mancanza di senso critico gli ha semplificato il lavoro, ma lo ha imprigionato in un mondo fittizio, espresso dal personaggio e simbolo autobiografico dell'Antiquario amico del poliziotto Boffa (di cui nel prossimo n. 13 di questa Rivista), un piccolo trafficante di provincia, che non ama nulla e manda alla deriva il suo lavoro di solitario “uomo di gusto”. Se Tombari avesse scritto 24 *pièces* teatrali (ma ne era incapace, al più i suoi dialoghi sono platonico-didattici) da tempo ci sarebbe una “Associazione Teatrale Fanese F.T.”. Anche A. era di centro-destra (si diceva “liberal-democratico”), ed è il solo fanese contemporaneo autore di teatro, non dialettale, non parrocchiano. Necessita che gli si renda onore con una Stabile a suo Nome, che memorizzi e rappresenti “tutto Anselmi”. Ci sono professori e laureati e studenti che possono farlo benissimo: una bella stagione teatrale estiva e una invernale - due opere l'anno, per 12 anni, repliche ...

Abbiamo il rimorso di averlo assecondato nel suo isolamento radicale, che rendeva inutile la telefonata, qualunque scritto, gli anniversari, tutto. Solo, come sospeso nel nulla, ma come immerso nella sostanza, perché il nulla è solo una maschera di Dio.