

Rivista Pascoliana

28
(2016)



Pàtron Editore Bologna

**EVENTI PASCOLIANI.
PASCOLI A TEATRO**

LE PAROLE PER NON DIRE

Alcune osservazioni prima di cominciare

Scrivere è superare se stessi. Scrivere un testo teatrale, o meglio, una *composizione drammatica* (per tutto quanto di affine essa ha con la partitura musicale), è prima d'ogni altra cosa un gesto creativo (fisico e mentale) che cancella, o sospende, per miliardi di attimi, le conoscenze fino a quel momento acquisite per cominciare a costruire, a inventare, una trama che prima non c'era ma che nel corso della scrittura si riprende *quasi* per intero ciò che gli è già appartenuto. Il problema con l'inizio della modernità, dal '500 ad oggi, almeno per il teatro, rimane sempre quello di dare nuove forme a vecchi contenuti: una continua lotta alle convenzioni (comprese quelle generate dalle "avanguardie") per l'affermazione di altre modalità di rappresentazione e di spettacolo, per vivere, in diretta, la propria contemporaneità. È un ritorno delle origini, delle emozioni primordiali che ci hanno portato ad un *hic et nunc* individuale, speciale, destinato a trovare nutrimento nel passato e nello stesso tempo pronto ad anticipare il futuro. Un recupero vorticoso di affettività nascoste, dimenticate, di conoscenze (persone e cose) che affiorano prepotenti in maniera involontaria da una memoria imperfetta, riverente, oscena pronte a generare inedite e sorprendenti realtà sceniche, linguistiche e performative, di particolare energia e dense di innovazioni tematiche e tecniche.

La memoria

Senza un richiamo al passato, divenuto memoria individuale e collettiva, il teatro probabilmente non sarebbe mai nato. Lo sapevano bene i tragici greci che attingevano a storie lontane, a personaggi reali e immaginari per scrivere le loro opere, ridare corpo e voce, intelletto ed anima a fatti e situazioni perduti nel tempo. A loro volta, anche i personaggi partecipavano a questo itinerario a ritroso per interrogarsi, attraverso le parole del poeta, sulle proprie azioni, le pulsioni intime, inviolate, che li avevano inchiodati nella condizione di *miti* inamovibili, senza possibilità di riscatto, per scoprirsi invece mutevoli, umani, devastati dal loro passato ma restituiti indenni ad un inesplorato futuro. Senza questa complicità fra autori e personaggi a ricostruire un nuovo intreccio, e una più diversa trama dei fili della memoria, il

teatro perderebbe la sua essenza primaria che è quella di rendere vere e credibili vicende finte, irreali.

Nel teatro ogni cosa nasce per il "presente" specifico ed esclusivo della scena e va a determinare il tempo del dramma unito a quello dell'azione: un presente in continuo divenire che appare e sparisce nel momento del suo stesso accadere e che della storia originaria ne propone soltanto una ipotesi, una frantumazione o un incompleto riflesso.

Spazio e tempo

Sono due nozioni teatrali che, dal punto di vista teorico, non riguardano né la "misura" né la "durata" della rappresentazione ma il suo versante espressivo; nello stesso spazio (che muta rispetto al punto di vista dello spettatore) convivono due tempi: il tempo *dentro* la rappresentazione e il tempo *della* rappresentazione; uno interno, l'altro esterno. Quando questi due atti temporali coincidono abbiamo, a mio avviso, lo *spettacolo perfetto*.

Persona vs Personaggio

Lo statuto dei personaggi teatrali è per sua natura malfermo, incerto, evanescente; le parole che essi pronunciano, le opinioni che esprimono, perfino alcune stesse frasi ("qui si soffoca") le ritroviamo spesso ripetute in altre epoche, in altri luoghi come se, paradossalmente, appartenessero ad un unico serbatoio linguistico a cui potere attingere, e di conseguenza i "personaggi" potessero essere tutti uguali, seppure appartenenti a diverse "tipologie drammatiche". La differenza viene data principalmente dal "contesto" in cui gli eventi avvengono. In realtà è proprio questa "ripetizione", questa permanenza del lessico a dare alla "forma drammatica" il suo riconoscimento, la proprietà di testo infinito. Ma non c'è teatro senza *teatralità*. Che cosa è la *teatralità*? si interroga R. Barthes: "...è il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore. Naturalmente la teatralità deve essere presente sin dal primo germe scritto di un'opera; è un fatto di creazione, non di realizzazione". (R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 2002, pag. 5).

A questo punto il Personaggio cede il posto alla Persona, cioè all'Attore, che partendo da se stesso trova le vie per farlo rinascere ancora un'altra volta e restituircelo più umano dell'umano, più vero del vero, con i tratti di un *carattere* che all'inizio era soltanto suo mentre adesso è iscritto in entrambi, ma appartiene all'attore che lo agisce in scena come deve (partendo dalle indicazioni del Regista), come può a seconda del suo stile, della sua bravura di *comédien*. Possedere un personaggio vuole dire esserne posseduti. Nel lavoro dell'attore il momento creativo e quello esecutivo sono intimamente uniti: si tratta di un processo vivo, fatto di *etica* e di *sensibilità*, dove l'attore crea anche senza stare in scena.

L'Attore nomina il Personaggio, il Personaggio invoca l'Attore: la recita è dunque l'incontro sempre possibile fra due entità che si riconoscono nello spazio astratto della Scena per diventare realtà fittizie, di breve durata, ma limpide, luminose, concrete, in un luogo fisico, tangibile, fortemente esplicito. Un poco che evoca un tutto, attraverso un'azione che consiste nell'intervallo di movimento che passa per raggiungere un punto dello spazio scenico. Niente è neutro, distante, oggettivo; tutto è individuale, accade dentro di noi: i fatti sono il riflesso materiale delle nostre pulsioni, le situazioni (la maniera in cui gli episodi vengono ricomposti) diventano le immagini proiettate del nostro desiderio: una istanza nello stesso tempo di vita e di morte. Nessun contenuto primario. Nel teatro accade proprio ciò che avviene per i *Ritratti* di Nanni Menetti. Scrive infatti Luciano Nanni: "La scrittura fa inevitabilmente il paio con la comunicazione. Nei *ritratti scaramazza* viene visualizzato il nostro rapporto con gli altri, incontrati tramite i libri. Nel caso Pascoli, Caproni, Nietzsche, Heidegger e altri. La perla scaramazza, si sa, è la perla imperfetta. Spesso veniva, nel passato, utilizzata per costruirvi attorno, a partire dalle sue deformazioni, ciondoli e pendagli vari, spesso volti di personaggi più o meno fantastici. È anche detta perla barocca. Barocco, appunto il movimento artistico dove la perfezione e la linearità non sono più un valore. Bene. Questi ritratti raffigurano ciò che dell'autore letto è rimasto prevalentemente nella mente dell'artista e quindi sono ritratti imperfetti, appunto "ritratti scaramazza". Se si vuole trarne una morale potrebbe essere questa: l'altro nella sua totalità travalica sempre le nostre possibilità di coglierlo. Se si vuole: è sempre un mistero. Noi compresi, a noi stessi!" (dal Depliant della Mostra "Ritratti Scaramazza - Quadri al Tavolo", Teatro Duse di Bologna, 13 aprile 2016). L'opera teatrale, come l'arte visiva, è fatalmente il risultato di un *manque*, di una amputazione, di una sofferenza irredimibile.

Nessuna forma drammaturgica è per sempre: ogni rappresentazione rinvia all'anomia di un testo e non lo completa mai. La voce e l'immagine sono le uniche cose certe dell'espressione scenica, la visione e l'ascolto che si manifestano nel loro divenire.

La parola-fase

Il teatro è paradossalmente il luogo della comunicazione interdotta: le parole che si dicono, i gesti che si compiono nella realtà scenica vanno proprio nella direzione opposta all'interlocuzione diretta, alla riflessione trasmissibile, rimbalzano su chi le pronuncia, anche nel caso del "monologo interiore", o del "flusso di coscienza", non esiste un destinatario privilegiato. Nel teatro agisce una "seconda lingua" che non è mai quella del linguaggio parlato, in scena non si parla come nella vita, le parole non stanno ad indicare "le cose", non veicolano significati, sono soprattutto "segni", fonemi, lemmi che nel nuovo sistema linguistico producono continue variazioni di senso, perfino di contenuto, fino a testimoniare, esse stesse, della loro inaffidabilità logica, teoretica e concettuale, tesi invece come sono all'acquisizione di valori espressivi musicali (*l'orecchio teatrale*) e prossemici, e di una tecnica di *arresto* che non appartiene più al sistema della prosa, ma alla forma della poesia. È l'affermazione della *parola-fase*, osmotica, onomatopeica, trascinante, trascinate che è data dall'intervallo di tempo che passa da un sintagma (insiemi di parole) all'altro, scandito da un

ritmo narrativo (la sequenza delle varie battute) fatto di cesure, interpunzioni, incisi, epifanie improvvisate nella composizione dei dialoghi e dei monologhi, sottrazioni e aggiunte di sensazioni, emozioni, nuovi sentimenti determinati dall'atto materiale di una scrittura drammaturgica che si proietta sulla scena. Sillaba che genera parola, frase, periodo, discorso...

Per iniziare

Scrivere un testo teatrale su Maria e Ida Pascoli è stata, prima di tutto, una sfida accettata e portata avanti fra tanti dubbi e problemi che riguardavano da una parte la struttura stessa della composizione drammatica, dall'altra capire quale senso, nuovo o altro, poteva avere dopo quanto è stato scritto, detto, alluso su Giovanni Pascoli e sul quel particolare *ménage à trois* che ha visto le due sorelle e il poeta convivere per anni nella stessa casa fino al matrimonio di Ida, e poi Maria e Giovanni da soli fino alla morte del poeta. Nessun interesse mi spingeva ad un lavoro drammaturgico in questa direzione; nel monumentale libro scritto da Maria, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, c'era già tutto: amori e morte, episodi minuti ed eventi grandiosi, incontri effimeri e colloqui con uomini straordinari, una ricchezza di aneddoti accecante, una storia con un unico personaggio imponente e per tanti versi inquietante, tenuta insieme da un solo punto di vista, quello di Maria, che ogni cosa mette in ordine e regola secondo il suo comune e arguto sentire. Ma, ad un certo punto, seppure affascinato dalle suggestioni presenti in quell'infinito racconto, ho trovato all'improvviso uno "spazio drammaturgico" libero, aperto: in quel tempo di nessuno quando, distrutto in un incendio il primo manoscritto di *Lungo la vita...*, Maria decide di riscrivere tutto da capo il libro a cui aveva dedicato la sua vita. Ed è proprio questo preciso momento, particolare ed eccezionale, della sua esistenza che mi ha completamente catturato e sedotto: quel vuoto, quell'assenza di memorie era lì pronto, disponibile ad essere riempito di parole nuove, certamente mai pronunciate, ma possibili e vere perché scaturite, seppur diverse, da quella stessa fonte che, per prima, le aveva generate e perse. Ma avevo necessità, oltre Maria e Ida, di un altro personaggio perché il testo drammatico non diventasse una "partita a due", concentrato su uno scontro dialettico che avrebbe opposto le ragioni di una contro le ragioni dell'altra. Mi interessava invece avere anche in scena una persona di famiglia "esterna" al *nido*, che lo illuminasse di una "cruda luce" (H. James), la presenza di uno sguardo distante, diverso, obliquo a quel mondo perfetto, che ne facesse esplodere le palesi contraddizioni, ne sottolineasse le ambiguità manifeste, "la pallida via della vita" (G. Pascoli *La poesia*, verso 86, dai Canti di Castelvecchio), coinvolto ma sostanzialmente disinteressato a quei segreti di famiglia, che, quindi, avrebbe dato alla "narrazione" una sua particolare forma "epica", brechtiana. L'immissione in scena della figura di Peppino ha avuto per me la stessa importanza, la stessa funzione del personaggio di Kristin nella strindberghiana *Signorina Giulia*: sottrae il dramma alla tensione dialogica, permette la certezza di un terzo sguardo che ne circoscrive i confini, mentre ne aumenta le motivazioni personali e le geometrie sceniche.

Ma prima di cominciare il mio lavoro teatrale sulla famiglia Pascoli, avrei dovuto conoscere meglio la loro vita, non fidarmi soltanto del racconto di Maria, e avrei

dovuto innamorarmene. Oltre alle varie biografie, fondamentali per me sono stati lo studio di Pier Paolo Pasolini, folgorante, inedito, sul rapporto fra Pascoli e Montale, e quello di Gianfranco Contini sulla lingua di Pascoli poeta, per finire con De Benedetti sulla sua "rivoluzione inconsapevole". Questa nozione di "inconsapevolezza" è stata per me decisiva per delinearne, attraverso le parole di altri, il "carattere" del poeta romagnolo. Che rimane in *Maria Pascoli, una storia segreta* un personaggio assente, chiuso nella sua ombra, ma che ci regala i semi di un primo "lessico familiare" che tiene unite poesia e vita celando quest'ultima nella stretta consapevole di un oscuro e araldico linguaggio. Giunto a questo punto, preziosissime furono le osservazioni di Cesare Garboli a commento della sua illuminante edizione "Trenta poesia famigliari di Giovanni Pascoli", pubblicata nel 1990 nella Piccola Biblioteca Einaudi. Potevo già creare la struttura del dramma e cominciare a scrivere.

Nelle prime tre pagine scritte "a mano", "di getto" e mai modificate, scoprii nel rileggerle involontari modelli di riferimento in Beckett e Cechov due autori che, come drammaturghi tutelari, mi avrebbero condotto fino al compimento dell'opera.

Dimenticare per ritrovare

Non è un dramma a tesi: non c'è niente da dimostrare, non c'è nessun passato da ricostruire; è un teatro di *fatti, luoghi, oggetti* che hanno avuto per me una forza d'evocazione straordinaria. L'uso della prima persona, *io* nella testa di Maria, di Ida, di Peppino in una sorta di speciale *mimesi emotiva* che tutto ritrova e unifica. Un lungo monologo con "scoppi" di dialoghi quando Maria, restituendo al presente i vecchi tempi, ritrova le immagini, le figure e i segni di un vuoto non più incolmabile che mette in moto e scatena una memoria soggettiva che alimenta assecondando se stessa.

Qui i personaggi vivono tutti la stessa storia, solo le psicologie sono diverse, ma non riguardano i singoli individui, appartengono tutte a Maria (e al suo autore), almeno per come lei le ha vissute, e ne esplora le ragioni fino a portarle ad un conflitto permanente, ossessivo. Le lettere che si scambiavano diventano per Maria la *cosa vera* della sua vita: le svela, le nasconde, le invoca, le brucia, la accompagnano nel corso della sua lunga esistenza, ed anche per me, ma non solo quelle di *Lungo la vita...*, diventano la base drammaturgica su cui lavorare: partire da una storia personale e tracciare un percorso di immagini, avvenimenti, incontri, luoghi, distorsioni della realtà e verità incontrovertibili, senza mai provare a distinguere le una dalle altre, ma legate tutte dalla stessa volontà documentale e creativa. Le città in cui Maria e Giovanni (non sempre insieme) hanno vissuto ci sono tutte, San Mauro di Romagna, Sogliano, Matera, Massa, Livorno, Bologna, Messina, Pisa, Castelvechio, Roma: una geografia dell'anima che tutte le elegge a propria desiderata/ricusata dimora. I ricordi emergono e si ricompongono senza seguire un ordine prestabilito appena "legge" quei fogli sparsi sulla scrivania, per terra, senza un motivo che non sia quello di dare una forma concreta a quei *panorami immensi della mente* (titolo di una sua poesia), archittravi non soltanto della sua vita interiore. Quando ogni cosa viene riportata a nuova luce, con qualche rimpianto e con un sentimento di malcelata nostalgia, in questo faticoso viaggio di memorie ritrovate, Maria comincia la seconda inappellabile e definitiva stesura del libro della *sua* vita, *attraverso* la vita dell'amato e impareggiabile fratello,

ma questa volta è una strada senza ritorno, senza più possibili confutazioni da parte di alcuno. Cosa sono dunque quelle parole che dice nell'arco della recita? A cosa servono? Sono un modo per ritardare la resa dei conti finale, un'attesa rumorosa prima del silenzio, parole per non dire, che nessuna troveremo nelle 1027 pagine delle sue memorie, curate e integrate da Augusto Vicinelli (Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1961): da questo momento in poi sarà la *scrittura* a parlare.

Lo spettacolo

Uno spazio vuoto, quattro luoghi deputati (una scrivania, una toeletta, una stieria, una sedia); al centro, un tappeto (lo spazio della memoria) su cui poggiano oggetti di piccole dimensioni, come "guardati in un sogno"; in alto, la gabbietta con un cardellino imbalsamato; sul fondale, un alto telo bianco tagliato in diagonale sul lato destro. Forse una vela...

Indicazioni principali di Regia.

Costruire una rete di sguardi; creare una atmosfera da *surrealismo astratto* che riesca a dare un'unità spaziale e temporale alle due dimensioni del testo: quella reale (*il presente scenico*) e quella immaginaria (*l'irruzione del ricordo*). Le parole, ciascuna con un suo peso specifico, non servono a trasmettere un *pensiero* ma ad individuare una *situazione compromessa* per restituirne un'immagine chiara, precisa, forte e inconfutabile. Ogni sequenza scenica introduce ad una serie di *svelamenti successivi*.

Le musiche non commentano l'azione scenica: la inaugurano, l'accompagnano, la concludono: sono al fianco della rappresentazione, la circondano con la fascinazione e la potenza del loro linguaggio sonoro.

Le luci hanno il colore del ricordo, come di foto ingiallite, consumate nel tempo.

Per concludere

Ma i tempi e le esigenze dell'azione scenica erano differenti dall'azione drammatica del testo: ho dovuto, quindi, tagliare alcune scene del testo, soprattutto nella parte finale. Ogni spettacolo offre sempre una lettura *parziale, ridotta, falsa* dell'opera originale, ma nello stesso tempo non la esaurisce mai.

GIUSEPPE LIOTTA

SCENEGGIATURA

(tratta da Giuseppe Liotta, *Maria Pascoli. Una storia segreta*, Bologna, Trame Perdute, 2016): *incipit* (pp. 7-10); *dialogo* (pp. 28-29); *explicit* (pp. 43-44)

1943. *In una delle stanze di Castelvechio di Barga.*

In scena, sul lato destro, vicino al proscenio, uno scrittoio con poltroncina, dove è seduta Maria, sul tavolo fogli scritti a mano, lettere, quaderni, una penna, un calamaio. Sul fondo, una toeletta con sedia dove sta seduta Ida. Sul lato sinistro un tavolo con ferro da stiro; per terra, una cesta piena di biancheria. Sulla sinistra, in basso, una sedia in cui è seduto di spalle Peppino. Al centro, un tappeto sul quale poggiano una piccola cucina, un cavalluccio di legno, un orologio verticale, una macchina da cucire, un aeroplanino della prima guerra mondiale, vecchi giocattoli di latta tutti oggetti di piccole dimensioni, come visti attraverso la lente di un cannocchiale rovesciato. In alto, a destra, un gabbia con cardellino morto.

MUSICA

MARIA

Devo cominciare. Non so da dove, non so per chi. Per me stessa, forse? O no? Per provare a capire, ora – troppo tardi, forse – cosa è successo in quel tempo lontano, in quel luogo, in quel momento, in quel punto, dove le cose e le persone sono vecchie – terribilmente vecchie –, o non ci sono più.

Sto per morire. Niente è come tanto tempo fa, niente è come ieri. Domani, tutto sarà nascosto nell'Eternità. Qualcuno ci perdonerà. Nessuno capirà.

Ho 78 anni. La morte, può darsi, mi raggiungerà prima che il mio ultimo atto giunga a compimento. Prima che riesca a rimettere le cose a posto, così come le avevo scritte per tanti lunghi anni. A fatica. Senza una sola ragione, ma per tante ragioni.

Un motivo soltanto non basta a decidere di fermarsi e ricordare tutta la vita passata. Le vite degli altri. Miliardi di attimi stretti in una sola parola. Ed ora, tutto è distrutto, è tornato cenere. Nera memoria. Lontana nel vento. Sepolta fra le rovine di quella stamperia bruciata da una bomba discesa dal Cielo, come un monito, o una via di salvezza. Dove ho sbagliato? Forse, non avrei dovuto raccontare, ma tenere tutto prigioniero nella mia testa. Morire nei miei ricordi. O io con essi. Chiudermi in loro, per sempre. Tutti per me soltanto, fino a non ricordare più nulla, e non essere più io. Solo il tempo. Castigo, dannazione, colpa.

Sentire la voce di un cardellino e dirgli che tutto è inutile. Non vale la pena, nel giorno, cicalare. Ogni cosa tornerà ad essere muta e sorda come prima del Principio. Nessun canto. Nessun pensiero. È orribile. Incendio. Polvere. Buio accecante.

Non posso permetterlo. C'è ancora tempo. Devo ricominciare. Riprendere tutte le nostre vite insieme un'ultima volta. E a quelle ombre – vive –, sacrificare nuove parole. Sempre più vicini. Nello spazio e nel tempo. Perché l'atto si compia e possa iniziare daccapo. Un'altra volta. Con questa lettera di Giovanni fra le mani che per un attimo – solo per un attimo –, mi fa impaurire.

Perché ancora non ci chiama? Non ci dice di partire oggi stesso?

Entra Ida

IDA

Stai buona! Non ti preoccupare. Quando tutto sarà pronto, sarà lui a chiamarci.

MARIA

Ma sono già passati tre mesi, e l'inverno sta per arrivare. C'è tanto freddo in questa casa.

IDA

Stai tranquilla. A Giovanni piace fare le cose a modo suo. Senza fretta.

MARIA

Io non ce la faccio più a stare qui. Voglio andarmene via.

IDA

Ma qui, dalla zia stiamo bene. Non ti inquietare. Quando sarà il momento, verrà Giovanni stesso a prenderci.

MARIA

Non voglio più aspettare. Sono mesi che ce l'ha promesso. Oggi gli scrivo, e gli dico che se non viene presto, saremo noi ad andare da lui.

IDA

Noli dire sciocchezze. Massa è molto lontana, per due fanciulle come noi.

MARIA

Quest'anno – ho deciso – dobbiamo passare il Natale insieme.

IDA

Non ci sperare troppo.

MARIA

Finalmente uniti come una famiglia.

IDA

Ma noi tre non saremo mai una vera famiglia.

MARIA

Almeno non ci avesse promesso niente. Non staremmo qui ad aspettare un suo cenno..

IDA

Quando hai finito di scrivere, passami la lettera, che voglio aggiungere due righe anch'io.

MARIA

Le lettere! Rileggerle tutte, una dopo l'altra, come chicchi di un rosario. La memoria è infedele. Le parole restano, abbuiano le immagini, tradiscono le figure. Ma rimangono. Testarde. Impassibili, nella loro eterna ostinazione. Ogni cosa è ferma al suo posto. Gli odori, i profumi, smarriti lungo la vita, tornano a consolarci. Devo riaverle tutte. Anche quelle che Giovanni ha spedito ai suoi amici. Sono mie, mi appartengono. Non sono patine di inchiostro sbiadito. Sono il mio stesso fiato. Non ne devo dimenticare nessuna. Parole stordite, addormentate. Frasi oramai mute. Freddo. Pallide come la morte. Incavate nelle carni di una memoria genuflessa, orante, avida a manifestarsi. Immagine piccola, lontana, frantumata nel tempo. Sta per mostrare i suoi lievi lembi. Riflessi immateriali di fatti accaduti, dispersi. Storie vissute ... raccontate ... smarrite! Finestra chiusa. Il buio dentro il giorno. Una luce bianca. Un rotolo di carta. Pergamena. Un nastro rosa. Verde. Il ricordo non ha colori. Spasimo del cuore. Muscolo. Sentimento. Abbandono. Tutto è come l'avevo lasciato. Trasparente come un'alba pulita. Aspro come la vita. Oltracotante come la morte, quando silenziosa si avvicina. *Non andare papà! Non uscire di casa, stasera! Piove forte. Ho paura!*

IDA

Dai! Mariù! Vieni, è tardi. Andiamo a dormire.

MARIA

Perché non mi hai ascoltato, papà?

IDA

Sempre lo stesso tormento. Non pensarci più. Dimentica quella notte.

MARIA

Non posso. La ricorderò finché avrò vita.

IDA

Povera Mariù! Sei così triste oggi. Non ti preoccupare. Non resteremo mai da sole.

MARIA

Capire la morte. Strazio. Solitudine. Condanna senza fine. *Non parli, anche tu, mamma. Aspetta ancora un poco.* Nessuna risposta. Desolazione. Morti senza scambio. La gita in barca. Abbandonate. *Nessuno ci cercherà!* La prima volta... io e Ida, insieme! Un estraneo. Chi era? Che voleva da noi? Quella giornata che non finiva mai. E noi? Indifese. In potere di quell'uomo e delle onde. Completamente. La paura nascosta del ritorno al buio, la sera. Mai più nessuno sconosciuto nella mia vita!

[...]

IDA

Perché hai distrutto le lettere che ho scritto a Giovanni?

MARIA

Ho bruciato anche le mie. Soltanto quelle di Giovanni devono sopravvivere. Lui scrive bene, ed è sempre sincero. Le nostre contano poco. E sono piene di errori.

IDA

Non dovevi! In quei fogli c'era pure la mia vita.

MARIA

È passato troppo tempo... niente è come allora! Tutto è cambiato. Anche i fatti! Chi li potrebbe capire ora, dopo più di trent'anni? Forse, neanche noi stesse! Era giusto? Sbagliato? In quel momento chi lo poteva dire? È bene che restino bruce!

IDA

E forse anche i ricordi vanno dimenticati. Se li riprendi non ti abbandonano più! Fino a divorarti! Noi non siamo il nostro ricordo. I ricordi sono sempre bugiardi. Lascia i fantasmi nel loro regno, e i morti a dialogare coi morti! La memoria è un moto stupido e cattivo. Niente ci potrà restituire il nostro passato. Le gioie, le ansie dell'attesa, la quiete di quei giorni tutti uguali. L'impazienza di desideri impossibili, nutriti ora dopo ora, per anni. Quelle continue domande senza mai una risposta. i tremori, intollerabili, fanciulleshi, nascosti. Senza pena. Nessuna pietà.

MARIA

Come la paura di quei terribile temporale, quando di notte ci siamo rifugiate nel suo letto.

IDA

La vita di una volta non ci appartiene, ormai. Lascia stare. Niente più ci importa di allora, adesso,

MARIA

Domani è il suo compleanno. Gli prepareremo una bella festa. La sciarpetta che gli ho fatto, è quasi finita.

IDA

Con la spesa che ci ha portato ieri cucinerò il pranzo di un Re!

[...]

PEPPINO

Con tutto quello che ho inventato sono dovuto tornare a piedi da Lugano. Com'è ingiusta la vita! Ho anche trovato la maniera di agganciare un vagone ad un altro, ma i treni che ho visto passare erano pieni solo di soldati che andavano a morire in guerra. Tante idee... progetti! Poi, uno scoppio... e tutto finisce! Le medaglie vinte... i premi...! Niente ha più importanza. Nulla ci salverà dall'annientamento! Neanche quella giubba di salvataggio che è piaciuta tanto alla Marina belga. Al funerale di Giovanni non sono andato! Troppe complicazioni! Anche a me non piace andare ai funerali! Ci sarebbero stati incontri che non volevo fare. Ciascuno per sé, e pace con tutti. Sono stanco di questa guerra che non vuole finire! In quale parte d'Italia morirò? A Bologna? All'estero? In qualche ufficio... mentre provo a vendere un mio brevetto? Nell'orrore che mi circonda, trovo conforto in quei giocattoli di latta che ho inventato per quei bambini che in futuro nasceranno senza più la paura di restare orfani troppo presto.

IDA

Sono molto preoccupata. Maria sta scrivendo il diario delle nostre giornate a Livorno. Perché lo fa? Ambizione? Desiderio? Vuole tenere tutto chiuso in un cassetto, o darlo alle stampe e così svelare la nostra vita privata? Non voglio che i segreti di famiglia arrivino agli occhi della gente. Ma come oppormi a queste intime rivelazioni? Solo il silenzio riuscirà a salvarmi. Faccia quel che vuole. Ci sono fatti che soltanto io conosco. Le sue ultime parole Giovanni le ha riservate solo a me! Sono l'unica eredità che mi ha lasciato.

MARIA

Catastrofe... orribile sciagura... cataclisma immane! Case rase al suolo... inghiottite dalla stessa terra che le aveva innalzate. Anche quella che abitavamo con Giovannino non c'è più! Mucchio di sassi e polvere. Il pensiero della morte. Atroce. Disperato. Fermare il dolore. Risorgerà... non devo soccombere! *La tavoletta misteriosa*. Un dono d'avorio. D'Annunzio... gentile ad avere pubblicato una mia poesia. L'ultima ora. *Si! Voglio solo così! Così! Hai capito? Solo così*. Erede unica. L'universo intero

si abbatte su di me e mi schianta. Dammi la tua fredda mano... vagheggiato sollievo alla morte dello spirito. A te mi unisco in un segreto... inerte tremito. Finché una nuova morte ci ricongiungerà. Nel cammino che adesso mi rimane vivrò con le tue parole. Sillabe silenziose. Ricompensa amara. Tremendo riposo. *La mia biografia la farà Mariù.*

MUSICA

FINE

UN DRAMMA FAMILIARE INTERVISTA A GIUSEPPE LIOTTA

Prof. Liotta, vorrebbe spiegarci come sono nate in lei l'idea e l'ispirazione di scrivere uno spettacolo teatrale su Maria Pascoli, partendo dal libro di memorie Lungo la vita di Giovanni Pascoli?

Tutto è nato da un mio interesse per il tema della famiglia all'interno del teatro contemporaneo e del '900. Casualmente, mi è capitato tra le mani *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, scritto dalla sorella Maria, e lì ho trovato un interesse teatrale, quindi non semplicemente storico, filologico, critico, psicologico per la famiglia, ma davvero teatrale. Ho percepito la presenza di un vuoto drammaturgico che poteva essere colmato teatralmente; questo vuoto era dato dal momento in cui i manoscritti della biografia che Maria Pascoli aveva già iniziato a scrivere nel 1902 e che poi aveva ripreso nel 1916 e ancora nel '42 su invito di Augusto Vicinelli, vennero bruciati da una bomba che era caduta nella tipografia, in cui il testo era già pronto per la stampa. Dal punto di vista teatrale, mi ha stimolato l'idea che Maria decidesse di riscrivere la memoria perduta, quasi come *Alla ricerca del tempo perduto*, e quindi che volesse fare i conti non solo con la sua memoria passata, ma anche con quanto aveva già scritto e su cui voleva e poteva ancora riflettere, in qualche modo.

Parlando della famiglia, non si può tralasciare Cesare Garboli, il primo che ha concentrato l'interesse sulla poesia di Pascoli vista alla luce delle dinamiche familiari. Quali testi critici le sono stati utili per elaborare questo lavoro teatrale?

Sicuramente *Le trenta poesie familiari* commentate da Garboli. Infatti, la mia provenienza di tipo accademico mi porta ad andare sempre a leggere e a verificare le fonti da cui traggio le mie storie teatrali, come nel caso del mio lavoro *Giovanna d'Arco, la vera storia*. Mi sono documentato non solo su Maria narratrice di memorie, ma anche su Maria poetessa, su Giovanni Pascoli, sulle lettere che sono state la mia fonte principale, e naturalmente anche su alcuni testi critici, in particolare sui commenti di Cesare Garboli.

Leggendo Lungo la vita di Giovanni Pascoli, ha detto di aver percepito un interesse teatrale per l'opera. Può spiegarci meglio da cosa scaturisce questa teatralità all'interno della biografia pascoliana?

Quel testo possiede tutte le caratteristiche di partenza di un dramma familiare forte, alla Ibsen e alla Strindberg. Non mi interessava sceneggiare una trasposizione lineare di *Lungo la vita*, ma volevo entrare nelle problematiche che poneva questo intrigo di famiglia.

Sulla scena Giovanni Pascoli non compare mai. Si parla sempre di lui, «è l'assente più presente», ma non viene rappresentato. Quali sono le ragioni di questa scelta?

Volendo lavorare su Maria Pascoli, le avrei fatto un torto nel mettere in scena il fratello, come, per altro, è già stato fatto nello spettacolo di Melania Mazzucco, *Un anno nella vita di Giovanni Pascoli* (1995); lì, Giovanni Pascoli, interpretato dall'attore bolognese Vittorio Franceschi, è il protagonista della scena. A me però interessava altro: scavare a fondo in questo triangolo.

In scena infatti c'è un triangolo, ma non quello che ci aspetteremmo, composto da Giovanni e le due sorelle, bensì qualcosa di diverso.

Ho voluto creare uno spiazzamento perché potevo appunto pensare di rappresentare il triangolo vero della realtà familiare, tra Giovanni, Ida e Maria, ma, a mio avviso, questa scelta si sarebbe risolta in un nulla di fatto, da un punto di vista teatrale. Per questo ho preferito che la figura di Giovanni fosse ricostruita di riflesso attraverso le parole delle due sorelle. Al suo posto ho messo in scena una diversa terza figura della famiglia Pascoli: Giuseppe, detto Peppino, che in qualche modo è il contraltare drammaturgico di Giovanni, e quindi permette una sorta di antifrasi rispetto al fraseggio intessuto dalle sorelle. Peppino si inserisce con un linguaggio molto concreto e realistico, non è mosso dall'energia poetica che invece anima lo scambio drammatico tra Ida e Maria.

La musica di scena mi pare abbia un ruolo molto forte e calcolato all'interno del dramma, partendo proprio dall'incipit, dove le sonorità rievocano un tuono, che sfocia poi in una sorta di mormorio; quest'ultimo può far pensare proprio alle voci sommesse dei trapassati, di cui spesso scrive Pascoli. Che spazio occupa questa musica sulla scena?

L'osservazione coglie nel segno. Infatti ho pensato a quest'opera come una sorta di opera musicale, anche dal punto di vista della messa in scena, con il fondale tipico del teatro d'opera e uno spazio aperto, come ai cantanti, agli attori. La musica non è un commento, ma appartiene al linguaggio drammaturgico del testo, nel senso che ne diventa una partitura sonora, una sorta di correlativo oggettivo dei momenti, dei sentimenti, delle emozioni, dei passaggi tra una situazione e l'altra. Diceva il drammaturgo Gombrowicz che i testi teatrali tra gli anni Cinquanta e Sessanta cominciano ad assomigliare a una partitura musicale; quando lessi questa frase, mi colpì molto e divenne per me fondante: la misura di un buono spettacolo è il fatto che abbia una

musicalità e sia ascoltabile, non solo nella scelta delle parole, ma anche per l'orecchio, come ci ha insegnato Carmelo Bene, lavorando più sui significanti che sul significato. In questo caso, faccio corrispondere analogicamente all'azione del dramma un'azione musicale.

Tornando all'incipit, un'immagine di grande intensità, colta da una luce rivelante, è quella della gabbia, che diviene poi una presenza costante in scena. A me ha fatto pensare alla gabbia da cui sfugge Ida-Capinera, ma quali altre simbologie sono sottese a questa scelta di rappresentazione?

La gabbia si carica di tanti significati, a partire dal nido, ma soprattutto mi ha colpito molto nel racconto di Maria il rapporto con il cardellino, che lei desiderava trattenere presso di sé anche dopo morto. Ho collegato questo al fatto che Maria chiede che venga realizzato un buco nella bara del fratello Giovanni, per poter poi inserire la sua mano e toccare la mano del defunto. Nella famiglia Pascoli è presente una necrofilia, che nasce dalla loro storia di vita. Nello spettacolo, la gabbia in alto diventa la permanenza della morte. Infatti, l'ultima luce ad andare via alla fine dello spettacolo è proprio quella sulla gabbia, perché, andando via quella, anche lo spettacolo può finire. Mentre i personaggi sono in scena, la morte è invece una presenza ineludibile.

La gabbia rimanda poi alla simbologia ornitologica, che aveva segnato la scena teatrale europea tra Otto e Novecento; pensiamo all'*Anatra selvatica* di Ibsen, al *Gabbiano* di Cechov, al *Pellicano* di Strindberg. In un certo senso, il cardellino di Pascoli si inserisce in questo tema forte della drammaturgia di fine Ottocento.

Altro tema importante è il confronto con il passato e il rapporto con la memoria, in particolare nella contrapposizione tra Maria e Ida.

Nel rapporto con il passato, e quindi nel rapporto con la memoria, vengono fuori le differenze psicologiche, culturali, di aspirazioni sociali delle due sorelle, che sono profondamente diverse tra loro: per Ida il passato non esiste, è solo l'attesa di un futuro, che immagina ben diverso da quello di cui si fa carico Maria. Ida era assolutamente contraria a tramandare le memorie ai posteri. Per Maria invece il passato è fondamentale nella misura e nei modi in cui riesce a riscriverlo. Ida ha vissuto molto male il trasferimento a Barga e non aveva altra prospettiva che il matrimonio.

Questa diversità non è solo ideologica, ma anche fisica. Benché sappiamo che Maria fosse più giovane di due anni, sulla scena vediamo un'Ida molto più giovane, con gli atteggiamenti tipici di una bambina frivola e spensierata. Maria invece è una madre, una figura severa e forte. Quali scelte l'hanno spinta a rappresentare questo scarto fisico tra le due sorelle?

Mi ha sollecitato la scrittura scenica, retta su un presente scenico dato da Maria,

che nel 1942, dopo la bomba, decide di riscrivere il libro di memorie. Nel momento in cui lei si confronta con il passato, rinascono i fantasmi, soprattutto quello di Ida, con cui lei viveva un rapporto conflittuale, dato dall'invidia sollevata dalla gelosia per il fratello e dalle attenzioni che lui aveva per Ida e non per lei. Maria assume così il ruolo di personaggio tragico; io l'ho vista come una sorta di Medea, di Fedra: donne virago, molto determinate, che cercano di assecondare il loro destino fino in fondo, come se gli fosse stato assegnato dal fato.

Ciò si coglie molto bene quando, in vari punti del dramma, Maria afferma che la loro vita è stata segnata e deve andare avanti così.

Esatto. Nel caso di Ida invece, come avviene a Nina del *Gabbiano* di Cechov, c'è l'illusione di poter vivere una vita diversa e migliore; per Nina attraverso l'arte, per Ida col matrimonio. Questi personaggi sono però tutti molto fragili e quindi, dopo l'illusione, viene sempre il crollo.

Altro punto su cui le due sorelle si scontrano è l'idea di famiglia: per Ida è una famiglia ancora da costruire; per Maria, è una famiglia da ricostruire.

Maria si assume il compito di far nascere questa famiglia. Ida torna al paese per sposarsi e per Maria questo non è altro che un piccolo incidente di percorso all'interno del loro nido, anzi da quel momento Giovanni diventa veramente suo, dal punto di vista psicologico, e per lei non può, né deve esistere altra famiglia.

Da cosa è stata mossa la scelta lessicale e sintattica nella composizione dei dialoghi?

Io adotto sempre una mimesi emotiva, mi calo profondamente nella psicologia dei personaggi e cerco di parlare con le parole che potevano usare loro. Da un punto di vista strettamente drammaturgico, la parola di Maria è ancestrale e forte.

Infatti, i dialoghi di Maria sono quasi sempre di struttura nominale, con pochissimi verbi; cosa che mi ha fatto pensare a un linguaggio oracolare, magico. Potrebbe approfondire questo aspetto?

Confermo assolutamente quest'impressione di un linguaggio oracolare. Dopo aver formalizzato un processo linguistico dentro di me, io sapevo che Maria doveva parlare così, doveva avere quella parola che io chiamo "Fase", dentro la quale non è importante il messaggio, il significato in sé, ma l'energia. Le parole di Maria sono tutte parole di transito, che servono a costruire, ad andare verso qualcosa d'altro. Al contrario, Ida usa il dialogo classico della drammaturgia borghese: secondo me, lei è un personaggio da dramma borghese. Mentre scrivevo, pensavo a Ida come se fosse

una sorta di Signorina Julie [di Strindberg], quindi un personaggio di forti contraddizioni interne, che, invece che avere il suo Jean, ha davanti davvero il vuoto. Julie aveva Jean che le permetteva di risolvere le sue contraddizioni borghesi attraverso il sesso; Ida invece ha unicamente l'aspirazione al matrimonio. Accostare le due sorelle è come mettere insieme in scena la Signorina Julie e la parola di Sofocle: il dramma borghese e una tragedia greca. Dentro questo si incunea il personaggio di Peppino, che rispecchia il ruolo che nella *Signorina Julie* occupa Kristin, la cuoca innamorata e compagna di Jean. Senza Kristin il dialogo sarebbe soltanto borghese: è la sua presenza a rendere teatrale la storia di Jean e Julie. Questa terza figura permette di interrompere una melodia; il linguaggio drammatico si deve interrompere dove l'ascolto non è più possibile, dove si deve chiudere una fase o una frase teatrale, dove si potrebbe interrompere anche il dialogo nella vita reale.

Chi era Pascoli per lei prima di scrivere questo dramma e qual è il rapporto tra Pascoli poeta e Liotta lettore?

Appartengo a una generazione che non ha mai amato Pascoli come poeta, anche perché non ci veniva insegnato adeguatamente. Quello che mi ha sempre colpito di Pascoli era la fragilità dell'uomo e il suo essere un poeta post romantico che per la prima volta si è voluto misurare con un linguaggio non esornativo, che cercasse di riflettere la complessità del sentimento. Le sue poesie vengono sempre interrotte da parole magiche, che sembrano incongrue e involontarie. Pascoli, nella sua officina segreta, stava elaborando un linguaggio poetico che avrebbe oltrepassato le avanguardie del primo Novecento proprio perché non si fermava alla pura espressione linguistica, ma cercava un'espressione che corrispondesse alla complessità di una realtà soprattutto culturale. La sua era la fragilità di un uomo completamente fuori dal suo tempo e questo, secondo me, ne ha fatto un poeta. Rileggendolo oggi, ho pensato alla distanza tra Pascoli e la mia generazione, tra Pascoli e la neoavanguardia. Lui che invece doveva essere, come ha sottolineato Pasolini, a capo del recupero di un'identità nazionale.

ANNARITA ZAZZARONI (a c. di)