



**Fabio Pierangeli
Pavese a teatro**

**con
Diego Fabbri
Davide Lajolo
*Il Vizio Assurdo***

**Il testo teatrale,
il carteggio, una nota
di Laurana Lajolo**



Edizioni Nuova Cultura

Fabio Pierangeli

Pavese a teatro

Con Diego Fabbri

Davide Lajolo

Il Vizio Assurdo

Il testo teatrale,
il carteggio, una nota
di Laurana Lajolo

Edizioni Nuova Cultura

Il vizio assurdo e il carteggio tra i due autori si pubblicano per gentile concessione degli eredi, esclusivamente a scopo didattico per gli studenti del corso di Letteratura teatrale italiana dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Ai numerosi figli e nipoti di Diego Fabbri, in particolare Nanni, e a Laurana Lajolo un sentito ringraziamento.

La presente edizione riproduce senza varianti il testo di: Milano, Rizzoli 1974.

Copyright © 2008 Edizioni Nuova Cultura - Roma
ISBN: 978-88-6134-229-3

In copertina:

Cooperativa teatrale

GLI ASSOCIATI SOC. COOP. s.r.l.

Spettacolo: IL VIZIO ASSURDO

di Diego Fabbri e Davide Lajolo

Regia di Giancarlo Sbragia

Scene di Gianni Polidori - Filmato di Marco Scarpelli

Nella foto: LUIGI VANNUCCHI®®

È vietata la riproduzione non autorizzata, anche parziale, realizzata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Questo volume è stato Stampato
con tecnologia "*print on demand*"
presso centro stampa Nuova Cultura
P.le Aldo Moro, 5 – 00185 Roma
tel. 06.49912685
per ordini: ordini@nuovacultura.it

Indice

Nota introduttiva	7
«L'uomo che cammina da solo». Davide Lajolo per Pavese, teatro inedito, cinema, televisione.....	9
«Una compagnia che non falla». Diego Fabbri e Cesare Pavese.....	25
Fabbri, Pavese, Dostoevskij.....	45
«Mi sono inventato un Pavese che amavo». Luigi Vannucchi	57
Fabbri-Lajolo, <i>Il vizio assurdo</i> , testo e carteggio	65
Laurana Lajolo, La collaborazione conciliare tra Diego Fabbri e Davide Lajolo	121
Testimonianze di Valentina Fortunato, Giorgio Albertazzi, Paola Mannoni, a cura di <i>Silvia Matta</i>	143
La spasmodica esigenza dell'amore perfetto e la guerra civile: Pavese a San Salvi	149



Nota introduttiva

Nonostante il successo di pubblico, per gli studiosi e appassionati pavesisti, *Il vizio assurdo* di Diego Fabbri e Davide Lajolo, tratto dalla biografia di quest'ultimo, scatenava feroci polemiche, relegando in secondo piano interessanti spunti di giudizio critico, emersi al di là del rovente dibattito, opportunamente riprodotto, nelle sue parti essenziali, nella edizione Rizzoli del testo teatrale, Milano 1974. Lo spettacolo firmava tra l'altro un patto conciliare tra un cattolico e un comunista, come titola un bell'articolo della figlia di Davide Lajolo, Laurana, (*La collaborazione "conciliare" tra Diego Fabbri e Davide Lajolo*, «Sincronie», VI, n. 12) che qui riproduco. Grazie a lei e a Nanni Fabbri, figlio di Diego, ho potuto raccogliere, in «Sincronie» n. 12, il carteggio intercorso tra i due autori ricostruendo, a grandi linee, la genesi dell'opera, grazie anche all'ampio materiale messo a disposizione dal Centro studi Diego Fabbri di Forlì, diretto allora da Giovanni Tassani. Rinnovando la gratitudine a Laurana e a Nanni, con cui è andata maturando una solida amicizia, con piacevoli soggiorni a Vinchio, per passeggiate e letture di Pavese, Fenoglio, Lajolo, e a Forlì, per nuove edizioni di spettacoli su Fabbri, aggiungo al testo, al carteggio, ad alcune testimonianze raccolte da Silvia Matta, quattro articoli sul *Vizio assurdo* teatrale apparsi in varie sedi dopo l'edizione «Sincronie» e l'inedito saggio sul lavoro pavesiano del gruppo napoletano-fiorentino Chille de la Baldanza.

I saggi in questione erano apparsi in:

“L'uomo che cammina da solo”. Per Pavese, teatro, cinema, televisione, I filari del mondo, in *Davide Lajolo: politica, giornalismo, letteratura*, a cura di Laurana Lajolo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

«Mi sono inventato un Pavese che amavo». Luigi Vannucchi, in *La stanza degli specchi: Cesare Pavese nella letteratura nel cinema, nel teatro, quarta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, Cepam, 2005.

Fabbri, Pavese, Dostoevskj, in Pavese irregolare. La compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei, quinta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, a cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, Cepam, 2006.

«Una compagnia che non falla». Diego Fabbri e Cesare Pavese, Convegno internazionale Diego Fabbri e il teatro di idee, Forlì, 29-31 ottobre 2004, pubblicato in Cent'anni di solitudine? Rompere la crosta. Ottava rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, a cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, Cepam, 2008.

«L'uomo che cammina da solo»
Davide Lajolo per Pavese, teatro inedito, cinema, televisione

Pavese è uno che ha camminato tutta la vita da solo e però questo camminare da solo non gli impediva di sapere chi c'era attorno a lui. Come lo voleva sapere nel paese, così lo volle sapere nel mondo. Il suo impegno tragico è questo.

Cammina da solo, Cesare Pavese. Eppure conosce le storie. Restano riflessi sul vetro dei suoi spessi occhiali quando gli vengono raccontate. Riflessi sulla terra soda, sbriciolata nel mito, nonostante la sua apparente compattezza, dove si intestardisce la dura fatica del lavoro umano per portarla a frutto. Cammina. Verso l'alto. A cercarvi un senso supremo. Sopra e sotto. E si ferma, intanto, al dolore della gente, diverso dal suo, forse più semplice, egualmente tragico. Resta silenzioso. E poi, da solo, riprende il cammino, risale la collina, ne saggia i fianchi. Dai *Mari del sud* a *La luna e i falò*, passando almeno per *Dialoghi con Leucò* e *La casa in collina*, la scena è sempre la stessa: due uomini salgono il fianco della collina.

Immagino, come Davide Lajolo autorizza nel complesso dei suoi racconti della esperienza umana e letteraria di Pavese, attraverso le sceneggiature per la televisione, un personaggio guardare in alto e l'altro, pur spalancato verso il mistero di quel cielo bucato dalle cime ricorrenti e frastagliate, tenere frequentemente la testa reclinata sulla terra che ascende lenta. Nel supremo silenzio/testamento della *Casa in collina*, Corrado, il professore protagonista, è rimasto solo, mentre a pochi chilometri di distanza infuria la guerra. Solo tra le colline. Cammina, tra i rimorsi, la speranza, l'attesa. A bruciapelo, il sentimento prevalente, nudo, disperato, si impone dentro una calma assurda nel drastico incipit dell'ultimo capitolo¹:

Niente è accaduto [...] tolto il fastidio e la vergogna, niente accade.

¹ Cesare Pavese, *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, [Nuovi Coralli], 1978, p. 214.

Pavese è lì che bisogna trovarlo, scrive Davide Lajolo, in quelle colline, tra quella gente, con la diversità di quella coscienza radicale.

La breve e fulminante didascalia al documentario *Terra rossa, terra nera*², da cui ho tratto la citazione iniziale, evidenzia il suo modo di interrogare e descrivere Pavese: l'uomo delle Langhe, il gran lavoratore di Torino, lo scrittore geniale e solitario che succhia le storie dalla realtà e le convoca davanti al groviglio del mito, al vortice delle domande radicali sulla vita e la morte.

Il Pavese è qua che bisogna trovarlo, qua in queste colline, sullo sfondo delle Langhe. Si è abituato a stare solo qui con i contadini che camminano sempre soli, con le colline che sono sempre sole, anche qui, in questa solitudine ha imparato a cercare il dialogo, parlare con la gente. Proprio un'ossessione di questa solitudine. Cesare Pavese non è un suicida, non è solo un suicida, prima del suicidio ha vissuto.

Suggestivo, in *Terra rossa, terra nera*, il dilatarsi, analogamente all'immagine racconto di Pavese, *all-pervading*, della sensazione di solitudine dal singolo al paesaggio umano e, senza fratture stilistiche, alle colline stesse. Il luogo unico per eccellenza, nell'altra visione, quella archetipica e simbolica, che pur sempre dalla ricchezza d'esperienza del realismo si nutre.

A un luogo, fra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo.

È la consacrazione dei luoghi unici, legati a un fatto, a una gesta, a un evento.

Terra rossa, terra nera, costruito sulla struttura del dialogo teatrale, attraverso la conversazione di Lajolo con l'attrice Laura Giannoli, accompagnata dall'autorevole "cicerone" sui luoghi di Pavese, rappresenta visivamente i nodi di questa dialettica, sorprendendone, per analogia poetica, una affinità con il contadino langarolo, approfondendo e trascinando audacemente verso ragioni profonde, culturali, una complessa forma di identificazione espressa già in *Lavorare stanca*, fin dall'inizio, in versi celeberrimi dei *Mari del sud*³. Del resto, come è noto e come è evidenziato fin

² Questo documento dattiloscritto, come le altre sceneggiature di Davide Lajolo, provengono dal fondo Lajolo, accuratamente conservato dalla figlia Laurana. Si ritiene superfluo indicare la pagina dei dattiloscritti anche per il loro carattere precipuo di sceneggiatura per la trasmissione televisiva. Con la direzione delle teche Rai ho potuto stabilire solo una data insignificante: il documento è stato archiviato nel 1985, senza alcuna indicazione sulla messa in onda, presumibilmente intorno alla fine degli anni Sessanta.

³ «Tacere è la nostra virtù. / Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo/ – un grand'uomo tra idioti o un povero folle – / per insegnare ai suoi tanto silenzio», Cesare Pavese, *Le poesie*,

dall'introduzione del *Vizio assurdo Storia di Cesare Pavese*, del 1960, proprio le comuni radici contadine spingono Lajolo a cimentarsi nel difficile compito di scrivere la biografia di un uomo «non da biografia»⁴.

Il contadino delle Langhe è come quelle terre che sono rimaste solitarie sulle colline. Il contadino delle Langhe, è come tutta la letteratura, i libri di Pavese, tragico. E vanno da soli questi contadini sulla piazza, lungo le strade. Camminano sempre soli e non è che cercano compagnia. Camminano come sono allineate le colline che sanno che sono l'una accanto all'altra e non si guardano. Così sono gli uomini delle Langhe.

Il motivo ricorrente delle radici, avvicina, quasi a toccarsi con un abbraccio commosso, i due amici di colline poco distanti. Poi bruscamente, di colpo, li allontana, quasi a ripetere idealmente il netto confine tra Langhe e Monferrato, apparentemente, per chi viene da lontano, inesistente.

Basta prendere un qualsiasi libro di Davide Lajolo per percepire il senso di una distanza incolmabile, riguardo alla appartenenza effettiva a delle radici. L'uno a caccia del sotto, o del sopra, silenzioso, come annichilito dal toccare del "destino" («Pareva un destino», quasi un ritornello nella *Luna e i falò*) l'altro battagliero, deciso a vivere la realtà (e a cambiarla, se possibile) nel suo impatto più rude e immediato.

Scelgo, per il carattere testamentario e riepilogativo della esperienza fino ad allora compiuta, *Veder l'erba dalla parte delle radici*, dove il sostantivo tematico, vero e proprio stilema di tutto un universo narrativo e umano, allude a due facce opposte di una stessa medaglia.

Le radici sono quelle piantate sotto la propria terra come cordone ombelicale, corroborato dall'educazione e dalla costante presenza della famiglia, memoria e apertura al futuro, come anche Laurana Lajolo con il suo bel racconto *Catterina*,⁵ ha messo in luce. Valore richiamato, legame struggente e positivo, riaffiora energicamente nel momento più difficile dell'esistenza, quando lo scrittore è colpito da un grave infarto. In quei terribili istanti, torna alla memoria di Davide il carattere duro, ma di una dignità superiore nella sofferenza, del padre⁶.

Torino, Einaudi, 1998, p. 7. Cfr. anche la successiva lirica nell'impaginazione definitiva di *Lavorare stanca: Antenati*.

⁴ Per la ricostruzione delle vicende all'origine della fortunata biografia, si veda anche Laurana Lajolo, *Gli uomini dell'arcobaleno*, in *Il vizio assurdo. Colloquio tra Davide Lajolo e Cesare Pavese*, Torino, Lindau, 1999.

⁵ Laurana Lajolo, *Catterina*, Acqui Terme, E.I.G., 2002.

⁶ Davide Lajolo, *Veder l'erba dalla parte delle radici*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 11. Il brano continua con l'esplicita dichiarazione di un legame e di una provenienza: «di là ero venuto»: lampante il pa-

Mi tornò dinanzi agli occhi il volto imperterrito di mio padre quando mi salutava con gli occhi fissi sul letto di morte. Il contadino che non aveva letto libri, che non aveva attraversato il mondo in treno, che appena vedeva passare qualche aereo scrollava la testa, quel contadino aveva saputo morire senza rimpianti dicendo a noi suoi figli "Io vado sereno, la mia pianta è disseccata. Non si piange. Ognuno deve sapere dire addio senza confondersi. Sappiamo da sempre che la nostra vita un giorno sarà recisa.

Gli appare, e sarà principio di forza per superare la crisi, il valore della continuità della vita, nudo nella sua essenza, inspiegabile a parole eppure rudemente evidente. Legami del sangue, dal passato al presente al futuro. Se il cuore non si rompe definitivamente e permette a Davide di vivere ancora diversi anni, il legame di continuità si rafforza: letteralmente il sangue rifluisce quando, dopo lo scampato pericolo può riabbracciare la figlia Laurana e la nipote, a cui il libro è dedicato, con quella eloquente immagine che campeggia in copertina, la colomba di uno degli amici dell'arcobaleno Floriano Bodini⁷: la continuità della vita, degli affetti, corrispondono, in un territorio dilatato dal piccolo nucleo al mondo, ad un ben delineato ideale di pace e fraternità tra i singoli e tra i popoli a cui quel disegno allude.

Pavese doveva percepire la distanza da questo nucleo atavico, di cui, per i tratti prima descritti, assomigliava, l'intimo sradicamento da legami familiari sempre desiderati, con forza in certi momenti dell'esistenza. Basterà rileggere, cercando di «non fare troppi pettegolezzi», questa pagina del *Vizio assurdo*, a commento di un brano cruciale della *Casa in collina*⁸:

"[...] L'antico indifferente cuore della terra covava nel buio, viveva in burroni, in radici in cose occulte, in paure d'infanzia. Cominciavo a quei tempi a compiacermi in ricordi d'infanzia. Si direbbe che sotto ai rancori e alle incertezze, sotto alla voglia di stare solo, mi scoprivo ragazzo per avere un compagno, un collega, un figliolo".

[...] Poi aprì il suo libro [*La casa in collina*] alla pagina sulla quale aveva tenuto il segno e mi lesse il periodo che ho sopra riportato. Finita la lettura alzò

ragione nella differenza con l'inizio della *Luna e i falò*, dove la dichiarazione di Anguilla di venire «da lì», anche se bastardo, è smentita da continue negazioni, esplicitate via via che il racconto si addentra nelle vicende personali e del paese. Alla condizione di bastardo, evidentemente, non si sfugge. Riprendo questi temi in *Ritorno a Pavese*, Roma, Ediler, 2008.

⁷ Cfr. Davide Lajolo, *Gli uomini dell'arcobaleno*, Tota, Parma, 1984.

⁸ Davide Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960. Cito dalla edizione Mondadori, 1972, p. 263. Il testo, con altri saggi di Lajolo su Pavese, una cronologia delle opere pavesiane, un articolo di Laurana Lajolo, e che ho avuto l'onore di introdurre, è stato ripubblicato da Daniela Piazza editore, Torino, 2008.

il volto e guardandomi negli occhi aggiunse "Tutto il tuo libro partigiano vive nel fiato della tua bambina. Io non ho figli e anche per questo mi sento più solo e ne soffro la mancanza".

La vera vita di Pavese è anche qui; in questi discorsi e frasi mozze. Troncata di colpo, affondata nel silenzio. Bisogna ritrovarlo in questo clima per valutarlo completamente e *La casa in collina* si origina e si conduce tutto in questo clima.

La misteriosa colomba, al di là delle ideologie, è proprio il candore della umanità che si riflette di padre in figlio, e di cui il paese a cui si può tornare, dopo lunghe peripezie, è ambito privilegiato per ritrovare la faccia di una identità.

Non per niente il libro si chiude sulla soglia di un ritorno a Vinchio, dopo la convalescenza. Si torna al Nido, dopo il viaggio infero.

In un episodio raccontato in *Veder l'erba dalla parte delle radici*, Pavese cammina a fianco di Davide Lajolo. Questa volta a Torino, Corso Valdocco, come molte altre volte. Sono in due, ma si parla di solitudine.

La radici di Pavese non sono salde dentro nessuna terra. Il ragazzo dei suoi racconti è come sospeso in un limbo, tra realtà, immaginazione, rimembranza. Orfano o bastardo. Il paese d'infanzia è un grembo letterario, sbranato dalla malinconia e da un punto di vista fatale, quello dei *Dialoghi con Leucò*.

Uno sguardo radicale e ossessivo, coltivato in quella solitudine piena di pietas per le tragedie altrui, ma estremamente severo con se stesso. Quella solitudine atavica si apparenta con gli emarginati, con i sofferenti, con coloro che, per i motivi più diversi, hanno tagliato quel legame, quelle radici. Parlando di Gozzano all'amico Lajolo, Pavese descrive la sua indole, la sua visione del mondo, esprimendo la consapevolezza di una diversità⁹:

"Il suo viaggio è stato una rincorsa verso la morte. Vedi, la malinconia non ti cede a nessun altro. Non c'è distanza che ti strappi al suo abbraccio. Il tempo la fa più crudele. E quando un poeta se ne liberasse? Non inseguirebbe più il mistero, non sarebbe più poeta, sarebbe morto dentro anche se potesse ancora camminare per le strade".

Poco dopo, Lajolo racconta di un altro dialogo, in cui la malinconia si declina in uno sguardo struggente alla natura, valore primario di quelle radici¹⁰:

"Ci sono colori indicibili" diceva Cesare "Guarda quei fiori di pesco. Sai che sulle Langhe quando fioriscono i peschi anche i colori del cielo si inteneriscono e verso l'imbrunire tutto sembra di madreperla?".

⁹ Davide Lajolo, *Veder l'erba dalla parte delle radici*, cit., p. 65.

¹⁰ Ivi, p. 66.

Poi risaliva la malinconia, cambiava volto, annota, concludendo, Lajolo.

Anche il fortunato e più articolato *Le Langhe di Pavese*, andato in onda il 14 dicembre del 1961, riprende queste immagini, privilegiando il momento di scoperta meravigliata, attonita di *Feria d'agosto* e il realismo già simbolico di *Paesi tuoi*, il momento dell'ultimo ritorno della *Luna e i falò*, piuttosto che il tragico e sentenzioso rifacimento mitico delle stesse situazioni di *Dialoghi con Leucò*.

Non si tratta di un documentario, ma di una vera e propria riscrittura sceneggiata, per nuclei tematici, non solo della biografia ma dell'opera di Pavese, a conferma della assoluta vocazione al raccontare biografico e autobiografico che è il carisma di Lajolo scrittore a tutto campo: biografo, romanziere, sceneggiatore. Il ritmo narrativo è, dunque, ancora una volta il movente, il fascino di questo documento televisivo, impostato nella contrapposizione tra la felicità istintuale, nei giochi, nelle fughe, del bambino alla scoperta del paesaggio e la delusione dell'uomo maturo che vela di malinconia e malessere questo sguardo originale e meravigliato.

Forse Cesare era un bambino come tutti gli altri ma Pavese, ripercorrendo a ritroso la sua vita, ha voluto immalinconirla negli occhi di un fanciullo.

Dopo aver accennato a *Paesi tuoi*, con una breve sceneggiatura degli episodi centrali, nel richiamo ancestrale della violenza e del sangue con l'impossibilità di soddisfare in modo pacifico la serpe del sesso e della gelosia, del possesso, Lajolo propone la lettura dell'inizio della *Vigna*. Nel racconto di *Feria d'agosto*, vero e proprio manifesto di poetica, in bilico tra la scoperta di un mondo, quello infantile, nel brivido del ricordo, e la consapevolezza della sua irreparabile distanza, il cuore dell'attesa vana e delusa di Pavese trova il suo cuore, la sua espressione più felice.

In quel familiare e remoto della vigna, descritta fin nei minimi particolari realistici, si scorge la pretesa, la profezia, la sensazione di qualcosa di ineffabile che va oltre le radici stesse, spingendosi in un territorio ancestrale, originario e religioso, non del tutto razionale, eppure percepibile nelle cose, sempre uguali a se stesse. Qualcosa vicino al tragico del mito, oppure al simbolismo, o alla visione cristiana del segno, o a tutte queste cose messe insieme. Elementi esaltanti, all'inizio, ma che conducono su una strada diversa, divergente, esaltando e allontanando lo scrittore dalla sicurezza dura, semplice e certa, di quelle radici.

A scuoterlo, a portarlo fuori, come l'episodio accennato in *Paesi tuoi* dimostra, contribuisce anche la scoperta disperata della sessualità, la furiosa tenzone tra i due sessi che non trova alcuna pacificazione e contribuisce allo sradicamento, al trauma del distacco dal mondo infantile. Il forte stridore assume toni tragici, sia pur nella limpidezza sfumata delle immagini, negli episodi dedicati ad Anguilla: la tenerezza del ricordo dei momenti vissuti con le tre sorelle della Mora e le vicende poi narrate dal Nuto, di matrimoni sbagliati, di aborti, di maltrattamenti,

di giochi spietati tra partigiani e fascisti in cui brucia l'ardore di vivere di Santina.

Lo spartiacque della scoperta del sesso è un punto di non ritorno, annientante nel momento in cui non segue allo strappo violento la ricomposizione del ciclo naturale attraverso la formazione di un nuovo nucleo familiare.

La voce fuori campo di Nando Gazzolo, leggendo il testo di Lajolo, commenta:

Solo con un affetto sicuro, familiare, una casa, dei bambini suoi, solo con questa intimità potrà salvarsi. Ma è una speranza vana.

Se il ritrovarsi a Vinchio riallaccia al sistema della radici, qui, nella continua dialettica tra fuga e ritorno, radicamento e sradicamento, non basta lo struggente ritorno al paese per ritrovare il solco della positività della vita.

Il gusto dell'evasione [...] si è esaurita nell'ansia angosciosa del ritorno. Le fughe le evasioni di Pavese sono troppo brevi, costrette dalla realtà. Così fughe e ritorni, evasioni e realtà, si intersecano e si confondono nella sua vita.

Quell'ultimo percorso di ritorno, vissuto insieme al Nuto, conserva allora un identico carattere di testamento, ma verso l'impossibilità di accedere alla maturità; quella durezza cioè, tipica del langarolo¹¹, coltivata dentro la scorza del silenzio, di accettare di andare e venire dalla vita, assumendosi senza lamentele il bene come il male, nonostante la palese, malvagia, assurdità di talune situazioni storiche o personali. È situazione ricorrente: più avanti si citerà un illuminante brano di dialogo tra Cesare e Nuto, dall'opera teatrale di Lajolo.

Non è bastato il ritorno alle Langhe. Il campagnolo non ha saputo trovato le radici, il vizio assurdo vince l'esigenza di vivere», lo sguardo tragico sostituisce definitivamente il brivido di scoperta, "gli occhi felici dell'infanzia".

Maturità popolare questa, di chi non ha letto nessun libro, significativamente vicina ad uno dei vertici della genialità umana, espressa da Pavese in esergo alla *Luna e i falò*: ripeness is all¹². «Virile e perfetto equilibrio». È questa gagliarda e tra-

¹¹ Non si offendano i monferrini, intendo, naturalmente l'ambito di una cultura contadina nei suoi aspetti più duri e nello stesso tempo suggestivi di quelle parti e di molte altre in Italia.

¹² Il motto del *King Lear* è commentato in un bellissimo articolo postumo, *L'arte di maturare*, ora in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 329, che parla, a proposito del celebre brano di: «virile e perfetto equilibrio». Su questo tema, nel significativo incrocio tra maturità umana e quella artistica, si veda, come esempi autorevoli nella critica recente, Sergio Pautasso *Cesare Pavese oltre il mito*, Genova, Marietti 1820, 2000 e Lino Pertile *Pavese e Matthiessen*, «Sincronie», n. 9, 2001.

gica somiglianza nella differenza tra Pavese e il mondo contadino ad essere ancora una volta motivo centrale delle riletture di Davide Lajolo.

Poesia nella poesia, certe immagini, fino a quella conclusiva: come la grandine, nell'improvviso e devastante temporale distrugge le colture, la fatica del lavoro in pochi attimi, allo stesso modo è annientante la solitudine di Pavese, fino a quel gesto estremo, in questo icastico modo evocato. Resta la viva impressione di un legame tragico, quando forte la pioggia scorre, devasta: le radici non possono essere linfa vitale, ma patto indistrucibile con le pulsioni di annientamento, conviventi, fino a quell'ultimo tragico assalto depressivo, con una stoica, acuta, tormentata dignità.

Un altro uomo che cammina da solo ne *L'eremita*, parte della trilogia *Uomini delle Langhe*, del 1974¹³, con la regia di Vittorio Cottafavi, che comprende anche la versione filmica di *La torta di Riccio* racconto di Fenoglio e de *Il telegramma* dello stesso Lajolo. Lo sceneggiato valorizza la simbiosi di questo personaggio con la natura, richiamandosi, oltre al racconto omonimo di *Feria d'agosto*, di cui segue a grandi linee la struttura, alla lirica di *Lavorare stanca Paesaggio*, oggetto, si ricorderà, proprio sul personaggio eremita, di fondamentali notazioni di poetica.

Alla didascalia iniziale si consegna il compito di spiegare con semplicità la situazione familiare di Nino, che nel racconto pavesiano si dipana lentamente, ambiguamente, tramite la voce narrante del padre, all'inizio distaccata da quel bimbo che guarda crescere come non fosse il suo.

L'espedito richiama il motivo dell'incomunicabilità nel delicato momento del passaggio dall'infanzia alla prima gioventù. Lo spettro della madre incombe sul racconto e si stempera invece nella sceneggiatura, come, alla fine, il motivo dell'invidia paterna rispetto all'estraneo e attraente, eccentrico, eremita.

Più scopertamente positiva, infatti, la chiusa di Lajolo, nel voler sottolineare il rafforzamento etico del ragazzino alle soglie del ritorno in città, con la ripresa della scuola, che scandisce il termine della feria d'agosto e la fine dell'infanzia. E soprattutto nell'indicare energicamente il travaso di virtù dall'eremita al padre, protagonista di un effettivo cambiamento nel modo di guardare suo figlio.

Ecco il finale di Lajolo:

L'eremita: Mi metto in cammino. Io non conosco né deserti né redentori. Il mondo degli uomini è grande ed ognuno si deve redimere da sé. (Dà un buffetto sulla guancia di Nino e gli stringe la mano come a un uomo, e così al padre. Preme la cappellina sulla testa e alza il bastone per partire).

¹³ Si veda l'intervista al regista Cottafavi *Tre vicende sulle Langhe*, a cura di Nino Ferrero, «L'Unità», 20 aprile 1974. Gli attori, oltre al non professionista che interpretava l'eremita, Francesco Cagassi, erano Mariella Furguele, la zia, Carlo Enrici, il padre e Marcello Cortese Nino.

Il padre: So che con voi non valgono le parole per trattenermi. (Tira fuori un biglietto da cento lire e glielo mette in mano). Non è niente e non vi servirà a niente, ma io ho le mie fissazioni.

L'eremita: (Prende il biglietto e se lo mette nel taschino del giaccone, come un fazzoletto. Sorride ancora a tutti e due, saluta con la mano alta e se ne va con il suo lungo passo).

Non rimane traccia del contrasto familiare evidenziato da Pavese e l'estraneo, l'eremita viene apprezzato dalla comunità familiare e dal paese, senza che questo implichi in lui una perdita di identità.

In Pavese, il finale¹⁴ sfuma su una notazione psicologica ambigua del padre narratore, sia pur mimetizzata nella consueta rapidità delle scene: il sollievo alla partenza dell'eremita, che ritorna sul motivo di una paternità difficile, nella sottile angoscia della impossibilità di comunicare presentata all'inizio. Regalare le cento lire diventa un gesto liberatorio, capace di proiettare un'ombra sulla progressiva fiducia maturata, all'interno del racconto, nei confronti di quella figura diventata per Nino "paterna", protettiva e anche esaltante.

In Lajolo la notazione del "sollievo" scompare e il quadro campagnolo, nella sua durezza, trasmette, senza nubi psicanalizzabili, il valore della solidarietà conquistato nell'accoglienza del diverso. Le radici, quelle autentiche, non stringono in egoismi, campanilismi, chiusure, ma anzi sono il punto di partenza per aprirsi all'alterità.

La sottolineatura dialettica dell'idea delle radici contadine, inseguite, tranciate, limpide come un simbolo eterno, ben delineata nella biografia e posta come uno dei deterrenti all'idea della morte¹⁵, è anche contenuta nel testo teatrale di Lajolo *Il vizio assurdo. Commedia in tre atti*, con pieno vigore. Le esigenze di sintesi drammaturgica, maturate in seguito con Diego Fabbri¹⁶ e con Gli Associati, elimineranno

¹⁴ «Siccome saremmo partiti per la città fra poco, lo andai a cercare e gli proposi di tenerlo in cascina come bracciante, non più sotto il portico ma nella stalla. Pietro mi trovò buona cera, e mi rispose che aveva intenzione di vendere la capra e muoversi un po'. Allora gli regalai cento lire, con un senso di sollievo», Cesare Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, [Supercoralli], 1977, p. 35.

¹⁵ Camminano i due amici e se non sudano nel pieno della calura estiva, vuol dire che sono rimasti contadini e il sole sulla loro pelle non ha bisogno di farla luccicare. È un ricordo così emblematico da essere messo nell'introduzione, nelle prime righe della biografia del 1960. Commenta Lajolo l'episodio appena descritto: «Vedi, tu sei veramente un personaggio singolare, perché sempre ti riconduci alla campagna...» Davide Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, cit, p. 9.

¹⁶ Si legga l'introduzione di Lajolo all'edizione del testo a cura degli Associati, Roma, 1974. Lo scrittore dichiara di aver accolto l'autorevole suggerimento di Strehler di scrivere un testo teatrale su Pavese e poi di essere stato guidato dallo stesso Sbragia a porre il testo alla revisione del drammaturgo più in vista in quegli anni, Diego Fabbri. Documento interessante è l'intervista a Lajolo contenuta nell'articolo a cura di Piero Perona, «Stampa Sera», 9 dicembre 1974, in occasione

del tutto questo aspetto, nel fortunato spettacolo omonimo. Grazie ancora una volta a Laurana, ho potuto conoscere il testo di partenza di Lajolo, databile alla fine degli anni Sessanta, e il cui esordio, con la bella figura di Tofò, entra decisamente in un clima popolare.

Anna, personaggio in cui Lajolo trasfigura la donna dalla voce rauca, conosciuta al fiume, rinfaccia a Cesare le sue origini campagnole e in tutta risposta l'ancora giovane scrittore tesse l'elogio delle Langhe e dei suoi uomini, che camminano lenti, soli:¹⁷

Devi proprio venire un giorno a S.Stefano. Le colline di Torino sono una cosa piatta in confronto a quelle mie. Tu non conosci le curve alte delle Langhe, e le colline di vigne, di piante, di uccelli. Gli uomini che vi salgono sopra hanno il colore della terra, rossa e scura, la pelle dura sotto la corteccia delle piante, camminano lenti, soli, non fanno più il rumore del vento.

della rappresentazione torinese, in un primo tempo negata, con grandi polemiche, allo spettacolo. Lo scrittore vi riassume, tra le altre cose, i termini della collaborazione con Diego Fabbri. Alla insinuante domanda sulla collaborazione da repubblica conciliare tra un comunista militante e un cattolico, rispondeva energicamente che era inutile insistere su questa via: «Mi sono messo in contatto con un uomo di teatro che tra l'altro è più grosso di me. Fabbri ama Pavese. Non mi interessa un comunista che non ami Pavese. Sulla prima stesura del testo abbiamo discusso per tre mesi. Sembrava una conferma del fatto che Pavese è l'uomo del dialogo. Del dialogo sofferto, dico. Quello tra città e campagna, tra Europa e America, tra la luna e i falò, cioè tra la vita e la morte. Nel mio lavoro avevo presente un giudizio di Giacomo Debenedetti, il critico che voleva si conoscesse l'uomo per conoscere l'artista. Poi con Fabbri abbiamo discusso per altri quattro mesi sulla messinscena con *Gli Associati*». Ad un'altra domanda insidiosa, sui contenuti religiosi del dramma, più attribuibili a Fabbri, Lajolo è ancora categorico. Quegli spunti provengono dal diario di Pavese, in particolare la celebre espressione: «Non ci sono che due atteggiamenti possibili, il cristiano e lo stoico, e probabilmente il comunista vale a fonderli». Ricorda poi la crisi religiosa dopo l'armistizio e i lunghi colloqui con i frati del Santuario di Crea. In fine, come in altri momenti (Cfr. il dibattito riportato nell'edizione Rizzoli), Lajolo difende il lavoro dagli attacchi della Ginzburg e di altri: «Io e Fabbri ci siamo sempre detti che il nostro non doveva essere il dramma di Pavese Cesare, abitante in via Lamarmora, ma il dramma dello scrittore. Hemingway battendomi i pugni sulle spalle mi gridava perché l'avevamo lasciato morire. Qualche anno dopo avrebbe fatto la stessa fine. Non abbiamo voluto fare una collezione di donne, date, libri. Esiste solo il dramma di un intellettuale che per 42 anni ha combattuto la volontà suicida e che per contrasto nel momento decisivo si è trovato solo. Sì, anche noi del P.C.I., in tempo di guerra fredda, lo abbiamo isolato. Nessuno ha capito che cosa voleva». Cfr. anche l'intervista contenuta in Claudio Lazzaro, *Perché Pavese affascina i giovani*, «L'Europeo», 4 aprile 1974.

¹⁷ Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, commedia in tre atti. Dattiloscritto dal Fondo Lajolo. Anche in questo caso si ritiene e superfluo indicare le pagine. Piuttosto, via via, si indicheranno le scene di riferimento.

È un momento decisivo che riporta al Pavese di *Veder l'erba dalla parte delle radici* e ovviamente all'immagine dell'uomo che cammina da solo. Ma, al contrario di quelli, deve "inseguire la sua balena bianca", come Gozzano; trasfigurare, in un gioco pericoloso tra letteratura, vita, destino, i fatti dell'esistenza. Anche la donna volitiva e impegnata nell'antifascismo gli rinfaccia questo atteggiamento, con durezza.

Tofò, invece, l'uomo del fiume, già positivamente presentato nella biografia¹⁸, non insegue balene bianche e ha acquisito una sua dimensione dura e solitaria, del tutto simile ai contadini delle Langhe. Rivolgendosi al signorino Cesare, lo appella schiettamente, senza pudori. È un caso lampante, tra i moltissimi, di come l'episodio del *Vizio assurdo*, *Storia di Cesare Pavese*, passi quasi naturalmente ad una sceneggiatura dialogata, per il suo carattere implicitamente narrativo, più adatta al ritmo televisivo, con la voce fuori campo e le immagini del paesaggio, che a quello teatrale, necessariamente più conciso:

Ci sono uomini che sono normali anche soli, invece lei quando è solo è smarrito. Perché si mette il fazzoletto legato alla testa quando è solo? Perché usa il remo pieno di collera come se fosse un rampone? Perché quando è solo lei non è lei, anzi si sforza di essere un altro. Non so chi, ma un altro. Io so osservare e capire [...] Io ho conquistato la saggezza perché so vivere solo. Basto a me stesso. Io conosco oramai anche i segni lontani delle albe e dei tramonti sul fiume. Il sole rosso che s'ingolfa nel cielo lontano a me non dice niente di nuovo. Ho gli occhi così forti che lo posso guardare e non mi acceca.

È il personaggio specchio, quasi un deuteragonista positivo, il contraltare al vizio assurdo, di cui non resta alcuna traccia nella definitiva edizione a quattro mani per lo spettacolo degli Associati, andato in scena per la "prima" al "Verdi" di Padova, il 24 gennaio 1974. Delle radici langarole resiste un emblematico breve dialogo, posto all'inizio della seconda parte, tra Cesare e l'insergente dell'albergo che gli offre un bicchiere d'acqua, raccomandando attenzione perché è gelata. Lo scrittore confida di venire dalle colline e di essersi abbeverato, anche sudato, alle sorgenti, in cui l'acqua era così gelata da mozzare il fiato¹⁹:

¹⁸ «Tofò è un tipo che piace a Pavese. Un popolano schietto, faceto, sempre pronto ai motti dialettali, conoscitore di tutti i proverbi piemontesi. [...] La sua casa è sul fiume. Il suo lavoro è di traghettare chi vuol passare da una riva all'altra. Tofò è un uomo che vive nel solco del sole, come Pavese farà poi vivere tanti personaggi dei suoi racconti. È il tempo in cui Pavese traduce e studia *Moby Dick*, il suo romanzo preferito. In Tofò egli vede il capitano Achab quando non lo ritrova in se stesso e, sul fiume, ricerca con la sua fantasia il clima di romanzo di Melville». Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, *Storia di Cesare Pavese*, cit., p. 87.

¹⁹ Diego Fabbri, Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*. *Dramma e dibattito*, Milano Rizzoli, 1974, p. 78.

«Insergente E non le ha mai fatto male?

Cesare Mai. Si nasce. Chi nasce nei miei posti può bere acqua di sorgente senza timori».

I tagli operati nella successiva collaborazione con Diego Fabbri, attraverso revisioni successivi e un fitto colloquio a voce e per lettera, sono cospicui e macroscopici. Se ne riparlerà anche nel capitolo successivo. Si tratta di due testi differenti, generati da uno stesso nucleo tematico, la biografia del 1960: dopo aver lavorato una prima volta ricopiando e scorciando dalla commedia, mi pare di poter dire, infatti, che Fabbri abbia cercato ispirazione piuttosto dalla Biografia, interrogando il nuovo amico su come era pervenuto in possesso di alcuni documenti e saputo alcune notizie.

Pur non entrando nel dettaglio, con un semplice riscontro di addizione e sottrazione sui personaggi e sulle scene, è facile intuire le profonde divergenze tra il testo di Lajolo e quello finale a quattro mani, poi ancora rimaneggiato per l'apporto del regista Giancarlo Sbragia e per i consigli del protagonista, Luigi Vannucchi.

Fabbri riduce i personaggi da 22 a 15, introduce un narratore, Alajmo, figura a metà tra il censore (Augusto Monti), il confidente, l'amico (Lajolo stesso), con il preciso scopo di condurre l'azione leggendo e commentando in scena brani di Pavese. Costruisce l'episodio centrale dell'uccisione di Gaspare Pajetta, provocata, in modo indiretto, dall'incitamento di Pavese ad uccidere un tedesco. Insiste sulla figura della madre del giovane trucidato dai nazifascisti, Elvira che prima accusa violentemente lo scrittore di aizzare alla resistenza armata per poi nascondersi tra fantasmi letterari decadenti e, successivamente, come realmente è accaduto, alla notizia del suicidio di Pavese, rendersi interprete di una profonda e commossa accettazione pietosa della sua tragedia. Sintetizza, nella figura del Poli, a discapito di Rosetta e di altri personaggi, l'ansia inquieta e ribelle dei giovani descritti da Pavese nella trilogia cittadina con cui, nel 1950, vinse il Premio Strega.

Soprattutto, sconvolge l'ordine cronologico, con una fortissima anastrofe, destinata a incidere radicalmente sulla rappresentazione: invece di cominciare dalle sponde di quel fiume, tra personaggi popolari, all'aperto, tutto avverrà, come è noto, in quella stanza dell'albergo Roma, a partir dalle ultime ore di vita, nelle quali, al telefono, Cesare cercherà gli ultimi disperati contatti. Vorticosamente, le altre scene, dovranno apparire dei rapidi flash back, legati tra loro con le letture dai libri di Pavese e con qualche intervento di Alajmo.

Teatralmente è una idea geniale, che farà infuriare un gruppo agguerrito di amici di Pavese, prima tra tutti, si ricorderà, Natalia Ginzburg²⁰.

²⁰ Il dibattito fu talmente acceso da meritare una ristampa del testo definitivo con l'appendice degli articoli più importanti che avevano fomentato la polemica: Diego Fabbri, Davide Lajolo, *Il vizio assurdo. Dramma e dibattito*, cit.

Lajolo, come attesta l'epistolario qui riprodotto, è subito entusiasta della scelta e su questa diversa impostazione si svolgono ancora intensi colloqui conciliari tra il cattolico e il comunista.

La sottrazione dal testo di partenza trancia di netto le prime due scene. Di quella del fiume si è detto. L'altra, decisamente troppo lunga per i tempi teatrali, vede intrattenersi tre personaggi, due artisti, Cesare e un amico pittore con un tipografo, sul rapporto tra arte e società. Un confronto sempre vivo nel testo di Lajolo, fino al discorso pronunciato da Cesare nella cellula del P.C.I. (intestata a Gaspare nell'ultima e definitiva redazione) davanti agli operai. Il personaggio Pavese difende le sue poesie con vigore: è l'occasione per Lajolo di accennare con passione al decisivo apporto dell'amico allo svecchiamento della cultura italiana sotto il fascismo, con l'introduzione stilistica del ritmo americano e con l'irruzione, in periodo "ermetico" o rondista, del variopinto mondo del popolo, dalle campagne alle città. Poi intervengono le ragazze, intorno al pittore, creando un'atmosfera molto vicina alla *Bella estate*.

Pavese, come anche più avanti, è ritratto tra i suoi personaggi, da *Ciau Masino* alla trilogia cittadina, passando per *I dialoghi col compagno*. Un metodo molto vicino a quello riscontrato nelle sceneggiature: basti ricordare, nelle *Langhe di Cesare Pavese*, lo scrittore bambino identificato con Pale, il primo straordinario personaggio di *Feria d'agosto*. Anche di questo non può restar traccia nelle successive scelte drammaturgiche.

Scorciate, ma comunque riprese, con il taglio di qualche personaggio, le situazioni che portano lo scrittore al confino, con la drammatica notizia, al ritorno, del matrimonio della donna dalla voce rauca. Particolare inesatto, secondo la testimonianza della stessa Tina Pizzardo: le nozze non erano state ancora celebrate. Identica sorte per alcune scene con l'allieva Fernanda Pivano, qui Simona, in verità, dal mio punto di vista, le meno convincenti, anche nelle versioni successive.

Interessante, in quella convivenza pirandelliana tra scrittore e personaggi, l'accento a Rosetta, la ragazza suicida di *Tra donne sole*, che avrebbe vissuto una malia voluttuosa d'identificazione rispetto alla disperata e affascinante figura del malinconico scrittore.

Per descrivere la situazione del tradimento, narrata in *Prima che il gallo canti*, Lajolo ricorre alla figura popolare del Vecchio, la cui presenza è molto ridotta successivamente, che sottopone Pavese ad un vero e proprio processo, dopo averlo inutilmente sollecitato a prendere le armi con i partigiani. Non è il mio mestiere si difende Cesare, e messo alle strette confida il suo orrore per il sangue e per le torture, particolare ammesso nel testo definitivo. Ad ulteriore apologia, Lajolo si affidava opportunamente alle commosse frasi della *Casa in collina*.

Ancora qualche scena con Simona/Pivano e poi il discorso di Pavese dinanzi agli operai, che però, nello spettacolo degli Associati, prende ben altra connotazio-

ne, alla luce dell'assassinio del giovane Pajetta.

In Fabbri/Lajolo è l'antefatto dell'ultima, rapida, solenne, scena: gli operai lasciano la sala durante il discorso, Cesare rimane solo con Alajmo, e gli confida di non essere uomo da biografia. Con i soli, brevi, incisivi, interventi di un altro suicida Matthiessen, di Elvira Pajetta e di alcuni personaggi senza nome di un coro/assemblea, la pièce si chiudeva, anche per volontà degli Associati, che tagliavano un ulteriore dialogo tra Cesare e Alajmo²¹. L'esito finale, almeno nelle intenzioni, doveva distaccare dalla identificazione totale del personaggio Cesare da Pavese, facendone anche un paradigma della sofferta posizione dell'intellettuale rispetto al drammatico momento storico. Tentativo assente nel testo di partenza, dove si narra drammaturgicamente la storia di Cesare Pavese.

Nella versione Lajolo, dopo il discorso agli operai, si doveva ancora svolgere tutto il terzo atto, dove, nella prima scena arriva la donna americana, e dove, di seguito, si legge la sequenza in cui Pavese, nervoso, teso, in procinto di "bruciare insieme" in un tempo relativamente breve la propria ispirazione, detta alla sorella Maria *La luna e i falò*.

Il tema contrastato e centrale delle radici si evoca chiamando a testimone Nuto. Dopo aver ammonito Cesare, un poco semplicisticamente, di scegliersi una ragazza di quelle parti e non cercare le donne fatali, pronuncia l'elogio etico della durezza solitaria del langarolo:

Anche tu sei impastato qui, ma la città ti ha intristito con la sua gente sconosciuta, che non si saluta per le strade. In città la gente vive come da noi le piante: crescono una accanto all'altra ma non si parlano.

Ma tu di qui sei venuto ed è qui che ti devi ritemperare [...] Noi appena facciamo i primi strilli nella culla impariamo già che costerà anche il fiato. Per questo siamo temprati da grandi. Io ho visto qui le ore più nere. Quando sui raccolti maturi, sui grappoli si rovescia la grandine e distrugge tutto in pochi minuti. Quella grandine vuol dire un anno di lavoro perduto, vuol dire miseria, patimenti, fame.

Eppure da secoli, anche contro la maledizione della grandine i contadini reagiscono tornando testardi al lavoro. [...] La saggezza non si conquista filosofando. Si conquista superando il dolore.

²¹ Per gli interventi degli Associati, in particolare Sbragia e Vannucchi, si veda la Nota alla citata edizione Rizzoli. Si confrontino anche le due edizioni: quella nella collana degli Associati e questa Rizzoli. Le varianti del finale, con il nuovo intervento della Madre e del coro, sono particolarmente evidenti e suggestive. Ancora un confronto utile è quello con il testo Rai, ancora scorciato in qualche passo, ma che, in sostanza, riproduce Rizzoli. Andò in onda all'indomani della tragica morte di Luigi Vannucchi e settanta anni dalla nascita di Pavese, nel settembre del 1978.

Cesare è frastornato, avverte la didascalia. «Mi sono sradicato da qui». Non si sente più delle Langhe e nemmeno della città.

Qui cerco l'infanzia con gli occhi di allora, là cerco la maturità: due cose impossibili. Ho cercato calore tutta la vita mi sono sempre più raggelato.

Ho cercato tutta la vita di parlare con la gente e mi sono ammutolito. Sono di razza refrattaria.

Cesare raccoglie le sue cose è l'ora della partenza, dell'ultimo addio:

Sono come un cane bastardo e debbo almeno avere la forza di andare a morire lontano da casa.

Solamente allora Lajolo lascia Pavese nella stanza della solitudine definitiva, come una *Belva*, rievocando quel furioso dialogo, come alla fine della biografia, con Cesare allo specchio, di fronte all'immagine di Endimione, ossessionato dalla caccia alla dea. Un gatto, accade a Rosetta in *Tra donne sole*, si insinuerà nella camera e toccherà a Simona pronunciare le parole estreme della lirica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, mentre il sipario si chiude.

Mi piace pensare, dentro il silenzio commosso di noi spettatori o lettori, mentre le parole della poesia si disperdono nel vento e il teatro resta vuoto, che la colomba dell'uomo dell'arcobaleno si alzi ancora e invada il nostro cielo. A venti anni dalla morte di Davide e a cinquanta e più da quella di Cesare. Chissà se camminano ancora insieme, per lunghi sentieri, di altre colline. Certamente noi continuiamo a sentire l'eco dei loro passi, in quel labile frastaglio di vette tra Langa e Monferrato.

«Una compagnia che non falla».
Diego Fabbri e Cesare Pavese

Un incontro mancato, un incontro inevitabile, quello tra Cesare Pavese (1908) e Diego Fabbri (1911). L'opera teatrale il *Vizio assurdo*, scritta con Davide Lajolo, a quasi venticinque anni dalla scomparsa dello scrittore piemontese e langarolo, lega gli estremi inconciliabili di questo paradosso, i lembi di una ferita, aperta alla notizia del suicidio di quell'agosto del 1950.

Una lacerazione profonda. Il desiderio di rispondere, artisticamente, culturalmente, umanamente, all'urgenza appassionata di tutta una generazione. Ad una tragedia della solitudine.

Val la pena di essere solo, per essere sempre più solo?¹.

Versi celebri, amplificati nell'anfiteatro moderno costruito da Gianni Polidori, in cui gli attori si muovono nella rappresentazione, ad un passo dal pubblico, in un rito moderno, attorno a quella figura carismatica di intellettuale, Cesare, con il viso e la sofferenza, la bravura di Luigi Vannucchi.

Nel senso definito autorevolmente da Fabrizio Frasnèdi, anche *Il vizio assurdo* è un testo religioso, nella migliore tradizione di Diego Fabbri: per la palpitante solidarietà con la sofferenza e il dolore dell'uomo; per la descrizione tragica e suggestiva dell'ingarbugliarsi di «carne e sangue», di amore sensuale e ricerca di una purezza qualitativamente «divina». Nel desiderio di una «compagnia che non falla», sostegno e guida nei labirinti, spesso inferi, del vivere: «Il cristianesimo è un vivere insieme e un salvarsi insieme», ricordava Fabbri, con una espressione di Péguy.

¹ Diego Fabbri Davide Lajolo, *Il vizio assurdo, Dramma e dibattito*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 51. Se non specificato altrimenti l'indicazione delle pagine si riferisce a questa edizione. I versi appartengono alla lirica eponima della prima raccolta poetica di Pavese, *Lavorare stanca*.

Gastone Mosci ha parlato esplicitamente di carità, nell'epoca, ha ricordato anche Andrea Bisicchia, della morte di Dio, stigmatizzata da Pavese in un passaggio emblematico del *Diario*².

Lo spettacolo teatrale³ di Fabbri Lajolo racconta questa solitudine e i tentativi di spezzare il "cerchio", a cominciare dal momento supremo della vigilia del suicidio per poi andare a ritroso, nella vita dello scrittore, per nuclei drammatici: le donne, gli amici, i compagni, il mestiere di scrivere e quello di consulente editoriale, la prova politica; in tutte queste esperienze, alla lunga, emerge il desiderio di porsi sotto le ali di quella «compagnia che non falla», di un giudizio definitivo sulla realtà. Istanti, frammenti «amorosi», vissuti con estrema serietà, rivelatisi fragili di fronte all'«inquieta angosciosa». Alla rivelazione che la morte ha uno sguardo per tutti.

Tematiche adatte a incontrarsi con l'idea fabbriana di teatro ricordata molto opportunamente da Giovanni Antonucci nei due aspetti fondanti, sempre nella capacità magistrale «di saper teatralizzare conflitti che sembravano ribellarsi alla espressione scenica»: necessità di far sì che l'arte accompagni tutto l'uomo nel suo sforzo di rinascita; un teatro che segua l'indicazione autorevole espressa ancora da Péguy: «Un'arte che sa di lasciare conseguenze e vuole lasciarle».

Per Diego Fabbri, il gesto suicida diviene l'eco bruciante di una domanda disperata, capace di far vibrare e mettere in movimento le ragioni della propria certezza di fede, di fronte a tutta una generazione che si identifica con l'artista della *Luna e i falò*.

La lirica, eponima della raccolta di versi con cui Pavese apre ufficialmente il suo itinerario creativo, *Lavorare stanca*, dichiara la certezza/speranza/illusione di una presenza autorevole che possa saziare questa sete di compagnia duratura. I versi seguenti, trascritti nel testo di Lajolo e Fabbri, testimoniano un imperativo di carattere etico: «Bisogna fermare una donna / e parlarle e deciderla a vivere insieme»⁴. Devono aver colpito Diego Fabbri. Insieme a brani della *Casa in collina*, del *Diavolo sulle colline*, dei *Dialoghi con Leucò*.

Nella breve nota all'edizione per la Collezione di teatro degli Associati, Fabbri

² «Idiota e lurido Kant - se dio non c'è tutto è permesso. Basta con la morale. Solo la carità è rispettabile», 26 gennaio 1938, in Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 87. Gli interventi di Frasnèdi, Antonucci, Mosci e Bisicchia sono stati pronunciati nel Convegno internazionale Diego Fabbri di Forlì, del 2003, di cui ancora non si pubblicano gli Atti.

³ In una impostazione di lavoro tipica di Diego Fabbri, efficacemente rammentata da Luciano Bottoni: scompaginazione e ricomposizione di un testo di partenza, in questo caso una riduzione teatrale della biografia di Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, composta dallo stesso, come si vedrà più avanti.

⁴ *Il vizio assurdo*, cit., p. 51.

parla del peso di una grave responsabilità al momento di decidere se accettare la proposta di Lajolo, col quale, anche se da lontano, aveva da sempre percepito una «affinità» segreta, un desiderio comune di verità.

Con la persona e col personaggio Pavese c'erano stati alcuni incontri che m'avevano lasciato certi rimorsi non propriamente letterari, anzi nient'affatto letterari, ma che riguardavano la complessità, l'interrezza spesso contraddittoria della sua realtà di "intellettuale" ancora pieno di ombre e di segreti, ma così presente e inquietante ancora oggi, a quasi venticinque anni dalla morte.

Ho detto "incontri mancati": dovevo vederlo poco prima che morisse una domenica pomeriggio in casa dei D'Amico, e all'ultimo momento non potei andare; avevo incominciato con molto fervore un saggio su di lui (ben prima che uscisse il *Diario*) e non lo condussi avanti, mi trovai smarrito in un guazzabuglio di foglietti di note contrastanti che non riuscivo più a ordinare in un certo discorso⁵.

Con la proposta di Lajolo, si presentava «un'altra occasione»: Fabbri ne avverte timore e tremore nell'investigare una realtà estremamente seria, in cui «non era nemmeno lecito fantasticare». Pavese gli appariva un intellettuale «pieno di ombre e di segreti».

Un appuntamento mancato: da lontano, letterariamente, ma anche a livello di testimonianza umana, un rammarico unisce Fabbri a Lajolo: se il biografo piemontese poteva cambiare la tragica decisione di Pavese, andando a trovarlo in quei giorni di agosto del 1950, il drammaturgo forlivese avrebbe voluto conoscerlo, magari capirne le ragioni oltre la scorza della timida gentilezza che usava agli estranei, specialmente fuori dalla sua Torino. «Diario contro diario», per usare l'espressione felice di Geno Pampaloni, attraversare le sue opere, condividendo i punti nevralgici come veritiera testimonianza di un disagio storico. Pavese, se non il migliore scrittore, è per Fabbri, senza alcun dubbio, il più rappresentativo di una stagione difficile. Nella medesima Nota, riporta una «osservazione» trascritta in un *Quaderno d'appunti* nel 1953:

Ho scoperto un argomento contro la teoria dell'*azione* di Blondel⁶. Non sempre il fare, l'agire produce persuasione in quel che si fa senza ancora interamente credervi. È stato, per esempio, il caso della esperienza politica di Pavese. Ha cercato di fare il comunista senza in fondo esserlo, ma sperando di diventarlo attraverso l'azione, di trovare così un suo impegno di vita. Non è

⁵ Diego Fabbri, *Incontro a tre*, in Diego Fabbri, Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, Roma, Edizione degli Associati, 1974, p. 10.

⁶ È noto il grande interesse di Fabbri per Blondel, fin dall'inizio della sua formazione culturale. Cfr. Diego Fabbri, *Attualità di Blondel*, in «La Fiera Letteraria», 24 luglio, 1949.

stata però una esperienza che l'abbia portato alla persuasione, alla fede. Il suicidio è o no una negazione totale? ⁷.

Non tutti, nonostante l'incredibile successo di pubblico, come si diceva nel saggio precedente, hanno giudicato il lavoro a quattro mani un omaggio a Pavese.

Per sgombrare il campo dagli equivoci, e premettendo che Pavese è stato, e continua ad esserlo, il mio autore d'elezione, dirò immediatamente di aver vissuto una forte commozione leggendo il testo e poi, purtroppo solo in video cassetta, vedendolo rappresentato dalla Compagnia degli Associati. Soprattutto Fabbri e poi Giancarlo Sbragia, nell'introdurre la rappresentazione nella edizione Rai, insistono sulla vocazione all'esemplarità del protagonista «Cesare», prototipo, fino al martirio, dello smarrimento degli intellettuali in un momento tragico della storia d'Italia. Tuttavia, per chi ama Pavese, e immagino cosa può essere stato per gli amici «veri» (pochi), resta un forte trauma assistere ad una così diretta e tragica rappresentazione della sua sofferenza, nel volto di un attore dalle sembianze incredibilmente simili. Il trauma è violento. Può capitare di un amico, con cui magari non si condivide la quotidianità, di cui si sanno, per interposta persona, le angosce segrete, le tensioni del vivere. Il pudore, e forse la paura, impediscono di sollevare il velo. Si cerca di distrarlo, per quanto possibile... E in un certo momento ci si scontra direttamente, a tu per tu, con i suoi tormenti, con il suo volto tragico... Con la necessaria stigmatizzazione di uno spettacolo teatrale, sempre onestamente rilevata dagli autori, nella consapevolezza di costruire un paradigma di un intellettuale intelligentissimo, sensibile fino alla paralisi dei nervi, martire del sangue sparso dalla guerra civile, ci si accorge di aver davanti, in modo ovviamente meno complesso, per nuclei drammatici estremamente semplificati, una parte del *Mestiere di vivere*. Una parte. La più desolante, ma non meno realistica nello scavare a fondo nell'esperienza umana.

Ora, a trentacinque anni di distanza dalla prima teatrale, quando la figura di Pavese è ormai sottratta ad un tempo di accanimento nel dibattito intellettuale, di predominio culturale, di apologia tesa a proteggere un'immagine inesistente di scrittore "schierato", è il momento di un giudizio equo.

Da parte mia, ritengo lo spettacolo pioniere di una ormai assodata distinzione culturale, che ha preso i carismi dell'ufficialità quando, tra il 1998 (a novanta anni dalla nascita) e il Duemila (50 anni dalla morte), Marziano Guglielminetti, la voce «accademica» e istituzionale dei pavesisti, rappresentante di punta della memoria della Torino operosa, einaudiana e antifascista, a dieci anni di distanza dall'uscita del *Taccuino*, altro testo «scandaloso», dolorosamente ammetteva l'estraneità della

cultura di Pavese rispetto a quella di Gobetti, Gramsci, Monti⁸.

La parte "politica" del *Vizio assurdo*, in cui Fabbri fa rifluire l'intuizione del '53, è straordinariamente viva, tragica, commovente, nel rappresentare quelle lacerazioni tremende, a cui il *Taccuino*, scoperto più di quindici anni dopo, dava una ulteriore, drammatica, conferma. La critica, in questo abbastanza concorde, e mi aggiungo al coro favorevole, giudica rovente, di grande effetto teatrale il brano di Gaspare Pajetta e il discorso finale di Cesare agli operai, pronunciato nella cellula del partito comunista a quel giovane martire dedicata. Episodi centrali anche nella struttura della pièce: chiudono la prima parte, con il sibilo sinistro dei mitra e l'intero spettacolo, prima di un tragico e ben riuscito epilogo.

Eccellente la scelta dei flash back, introdotti spesso dagli interventi di una figura d'invenzione, Alajmo, insieme amico e inquisitore di Pavese, in una struttura metà teatrale, o metaletteraria, in buona parte basata sulle parole stesse di Pavese, lette o parafrasate.

Pur condividendo le ragioni di Fabbri Lajolo, trovo troppo insistita la parte dell'ossessione sessuale, già sottoposta dai due autori, rispetto a versioni precedenti, ad una significativa auto censura in termini di quantità. Qualitativamente, tuttavia, la sfera sessuale risulta determinante per il suicidio, non nella forma, a mio avviso, equilibrata. Restano intime e insondabili, in fin dei conti misteriose, le ra-

⁸ Un titolo giornalistico ad effetto, rilanciava la polemica: *Scandaloso Pavese*, Mirella Serri, «L'Espresso», 26 febbraio 1998, all'indomani dell'uscita del bel volume per le Edizioni tascabili Einaudi di Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, con l'introduzione di Marziano Guglielminetti, direttore del Centro studi Gozzano e Pavese, in cui i manoscritti pavesiani sono conservati. Per la Serri, le poesie dell'adolescenza, dal 1923 al 1930, scoprono «l'altro volto dello scrittore: sadico, tenebroso, disimpegnato, quasi pulp». In altre opere, quelle censurate non per ragioni politiche ma appunto di costume, come *Il dio caprone*, «si celebra la volontà di penetrare nelle zone più insondabili della psiche, si affermano il gusto sadico della tortura, della violenza carnale, dell'ignominia, del sangue».

Equilibrato, e per questo di capitale importanza non solo per la storia della critica pavesiana ma per quella culturale italiana durante e dopo il fascismo, il giudizio complessivo espresso nell'introduzione da Marziano Guglielminetti e riassunto nel dialogo con la Serri. A proposito di poesie come *Il dio caprone* «traspare tutto il radicale pessimismo di Pavese e quanto fosse distante da ogni tipo di ideologia positiva, di fiducia nel gruppo, nella militanza, nella lotta. È stato un intellettuale per eccellenza, anti gramsciano, non organico, non schierato con nessuno». La politica, continua Guglielminetti, non è per Pavese che uno scudo protettivo, capace di dargli una «responsabilità che mitigava il suo ben noto senso di impotenza, era una difesa dalle angosce, dalla pulsione del suicidio [...] Nulla a che vedere con l'antifascismo torinese [...] Ripercorrendo l'intero complesso della raccolta di *Lavorare stanca* si capisce molto bene la sua radicale lontananza dalle idee razionaliste, illuministe, come quelle degli intellettuali che confluirono nel gruppo di Giustizia e libertà o dei comunisti». La cultura di Pavese, il suo interesse per il volto sanguigno del mito appaiono «di destra, molto vicino alla cultura della svastica e del fascio littorio».

gioni di un gesto, anche se questo ha voluto essere teatrale, nella solitudine e nel paradosso: si ricordino le ultime pagine del diario e la richiesta di non fare troppi pettegolezzi.

La chiave interpretativa della vicenda delle donne è fin troppo chiaramente esposta in un celebre brano dell'ultima annata del *Diario*, parafrasata nel testo⁹.

Non ci si uccide per amore di *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità nulla.

Certo il «sapere» razionalmente non elimina i drammi, lo sconforto bruciante di amori intravisti come umanamente risolutivi e poi perduti. Il brano è adattato in modo un poco «ambiguo», nel dialogo con la donna americana della seconda scena del primo atto, e risulta svilito nella sua potenzialità assoluta, in quel campo religioso (se con la parola si intende la totalità d'esperienza umana attorno ai problemi centrali della vita, della creazione, della morte e del destino) tanto caro a Fabbri. Nel modo in cui la battuta del diario viene inserita e presentata l'«ogni» del testo originale (diventato «l'amore nel suo insieme, nell'insieme delle sue esperienze») è facilmente riferibile alla serie degli amori sbagliati o finiti in tragedia, in un doloroso ritorno mitico. Quella frase indica, anche, l'impossibilità di ogni compagnia umana, come l'Abbate di *Inquisizione* di Fabbri stigmatizza, di realizzare un destino di positività, di felicità.

Atteggiamento ben presente nelle ultime pagine del *Mestiere di vivere* e in una «istruttiva» lettera alla Pivano¹⁰, documento di autoscienza a «mente fredda», autoanalisi pedagogica per comunicare, paternamente, alla allieva amata, la Simona del testo Fabbri Lajolo, di non ripetere simili, gravissimi, errori, di non tagliare, nelle esperienze d'amore, tutti i ponti dietro le spalle, in una tragica recita, senza via d'uscita.

Forse questi brani potevano suggerire una diversa modalità di approccio al delicatissimo tema¹¹...

⁹Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 394.

¹⁰ In data 5 novembre 1940, ora in Cesare Pavese, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1968, vol. I, p. 377 e ss.

¹¹Alaymo alla fine della prima scena, appena dopo l'iniziale colloquio di Cesare con l'inseriente nella camera d'albergo, «appare» rivolgendosi al pubblico e non al protagonista in scena, con queste parole «In fondo è proprio questione di donne. Non di una sola, ma di tutte le donne. Poiché l'amore è veramente la grande affermazione».

Come nel caso citato in precedenza, la definizione di «amore» mi appare, nella frase del *Mestiere di vivere* qui parafrasata, idea più larga, perfino riconducibile alla sfera religiosa proprio nel senso di Fabbri, come cioè Frasnèdi l'ha disegnata, nella dialettica amore/compania duratura a contrastare il cancro della solitudine. Ritengo, in questo senso, fuorviante la scena decima tra Simona e Cesare, un tentativo di psicanalisi in poche frasi sulle vicende amorose di Pavese.

Il «blocco politico», così bruciante e tragico, rimanda alla lotta suprema per sconfiggere la solitudine e di conseguenza il vizio assurdo, idea centrale nella biografia di Lajolo, tesa a mettere in luce anche gli aspetti di fervore intellettuale, il tentativo, cosciente, di costruire saldi anticorpi agli assalti della depressione.

«Inevitabilmente» Pavese e Fabbri si incontrano su questo tema, dopo venticinque anni: se è «mancato» in questo quarto di secolo un riscontro concreto, nella forma desiderata di un saggio sull'opera pavesiana, i testi letterari percorrono vie misteriose e spesso convergenti, nella loro autonomia ispirativa.

Che il tema della solitudine sia filone rosso nella drammaturgia di Diego Fabbri è argomento unanime della critica e molto suggestivo da rivelare in un cammino interiore, ricco di varie soluzioni artistiche, nelle suggestive atmosfere di una notevole quantità di drammi.

Solitudine come nudità esistenziale, a volte offerta ad un mistero presentito, a volte rivolta in bestemmia, a volte trasformata in mendicanza di una concreta compagnia, in genere «amorosa», non solo di donna, anche di un amico, di una qualche esperienza avvertita come determinante, duratura.

Stupisce, negli stessi cruciali anni del dopoguerra, ritrovare, in due autori distanti, la bruciante evidenza della necessità, quasi del dovere etico, di rompere la solitudine, nella ricerca di una «compagnia che non falla», che è poi il termine finale dell'opera di Fabbri, in *Al Dio ignoto*. La prima scena di *Inquisizione*, 1946, ne è già una espressione matura. Intorno alla ambigua e misteriosa parola «miracolo». Ne sono avvenuti molti, in un lontano passato, dentro quel Santuario¹², luogo dell'azione drammaturgia, dove si ritrovano quattro personaggi, impietriti nella loro perenne ansia psicologica di cambiamento. Sergio ha smesso di credere ai miracoli, il burbero ma solido Abbate gli confida, all'opposto: «Io credo solamente ai miracoli». Sergio ribatte: «Dovrete però abituarvi all'idea che per qualcuno sarà soltanto la favola del Santuario». Nelle angosciose riflessioni di Sergio, nella parola «favola», sembra di rivedere il timore e tremore di Pavese dinanzi al Santuario di Crea, luogo determinante per l'idea dei *Dialoghi con Leucò*. Tormenti per Sergio ¹³

¹² «Il santuario dà un'altra idea di tempo», *Inquisizione*, in Diego Fabbri, *Tutto il teatro*, Milano, Rusconi, 1984, p. 596, afferma nelle primissime battute dell'opera Sergio. Oltre il capitolo di Lajolo sulla permanenza di Pavese al Collegio dei padri somaschi, si vedano le annate del *Mestiere di vivere* dal 1943 al 1945. Il Santuario per Pavese è quello mariano di Crea, nel Monferrato. Fabbri, e si veda ancora l'articolo del «Dramma», non può certo dimenticare questo passaggio cruciale della biografia di Pavese, in cui lo scrittore si pone, con serietà e struggimento, il problema di Dio, che ispira, oltre le pagine del *Diario*, *La Casa in collina* e i *Dialoghi con Leucò*.

¹³ Per motivi diversi da quelli di Pavese, spinto alla fuga tra le colline dall'arresto dei suoi compagni del gruppo Einaudi, Sergio si reca al Santuario per un periodo di convalescenza da un esaurimento e perché in odore di eresia modernista. Il Vescovo sperava di fargli ritrovare il coraggio della fede tradizionale in quel silenzio e con l'influenza dell'Abbate, un poco simile, per

lungamente covati a partire da una esperienza di fede mai libera da condizionamenti e da perplessità, per Pavese, ad un passo dal cataclisma della conversione, sulla possibilità dell'abbandonarsi a Dio. Un istante di illuminazione che poteva dilatarsi attraverso la compagnia di Padre Baravalle, il padre somasco a cui lo scrittore si lega in una intima amicizia, fino a confessarsi all'inizio del 1944. Sia il padre che lo stesso Pavese, si rammaricheranno di non essere riusciti ad incontrarsi dopo la Guerra.

Per entrambi, Sergio e Cesare, si tratta di una ineffabile speranza, sepolta nei dubbi, nella tensione spirituale del «se fosse vero»; coltivata più sui libri che non in una esperienza di comunione con altri uomini.

Il miracolo, per l'Abbate di *Inquisizione*, è proprio nella compagnia guidata dalla presenza riconosciuta del Dio con noi¹⁴, nella sconfitta della solitudine, tramite l'intervento gratuito e redentore della Grazia. Il frutto di questo intervento è l'accettarsi e quindi accettare l'altro. Riporto le frasi cruciali del discorso finale dell'Abbate, rivolto a Sergio e ad una coppia in crisi¹⁵:

Vi vedo tutti! Tutti e tre andare ciecamente per la vita, e vi dico che se non c'è un miracolo, per voi è veramente finita; vi dico che v'ammazzerete sul serio una volta o l'altra perché avete implorato di essere lasciati soli. [...] Si tratta di scegliersi un'altra compagnia. Che credete! Stringi stringi, il problema di tutta la vita, per tutti è questo: cercarsi scegliersi una compagnia – vivere in compagnia. Non si riesce mica a star soli.

Fabbri non poteva certo aver letto, a quella data, il *Mestiere di vivere*. La somiglianza è impressionante, come ha ben messo in luce Benedetta Fabbri, nella sua tesi di laurea, di prossima pubblicazione¹⁶. Ad esempio 15 maggio 1939:

La massima sventura è la solitudine, tant'è vero che il supremo conforto – la religione – consiste nel trovare una compagnia che non falla, Dio. La preghiera è lo sfogo come con un amico. L'opera equivale alla preghiera, perché mette idealmente a contatto con chi ne usufruirà. Tutto il problema della vita

la schiettezza dell'impegno cristiano, a Padre Baravalle

¹ Similmente Fabbri si esprime in sede saggistica negli stessi anni nel *Cristo tradito*, Roma, Macchia, 1949.

¹⁵ Diego Fabbri, *Inquisizione*, cit., p. 647.

¹⁶ Benedetta Fabbri, *Politica e morale nel teatro di Diego Fabbri*, discussa all'Università La Sapienza, sotto la guida di Franca Angelini, nell'anno accademico 1999/2000, con una vastissima bibliografia degli scritti e della critica. Tra gli spunti tutti interessantissimi della tesi, un capitolo descrive l'accostamento a Pavese e, in seguito, a Belli in un'ottica di continuo scambio tra elemento biografico e quello autobiografico, in cerca di un ruolo e di una identificazione in un mondo culturale in grande fermento.

è dunque questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con gli altri¹⁷.

La via dell'Abbate è impervia concettualmente e dura, almeno all'apparenza, umanamente. Quanto dolce fame esperienza. I tre protagonisti di *Inquisizione* affermano, come Cesare, di cercarla ardentemente questa compagnia risolutiva, da un posto sbagliato, nel desiderio di cambiar vita, di scambiarsi i ruoli. L'Abbate del Santuario risponde come avrebbe potuto, verisimilmente, padre Baravalle a Cesare Pavese. Il dialogo è interessantissimo per lo stesso accento di ricerca d'assoluto nella compagnia umana, nella immagine della donna, nell'arte, che scuote Pavese, fino a costituire il fascino tragico di questo scrittore. Momenti capaci di prospettarsi, all'inizio", come promessa di compagnia. Destinati a «fallare», dopo qualche tempo, nella coscienza di aver scambiato «gli oggetti» della ricerca, nella tensione all'assoluto¹⁸: creatura o situazione umana, soggetti all'effimero del tempo, creduti di essenza simile a quella divina, in una pericolosa e affascinante, indistricabile, unione tra arte e vita. L'Abbate, fedele a quello che Italo Calvino definisce, con rispetto, il pessimismo cattolico sulla natura umana¹⁹, addita, come in tante pagine di Pavese, ad un «terribile imbroglio»²⁰:

Una donna – dei figli – degli allievi – o la scienza, o l'arte – o il popolo da difendere... l'umanità da trasformare! Che credete: è tutta sete di compagnia.

Inquisizione data 1946: quale peso in termini di urgenza sociale e umana, potevano avere queste parole «o il popolo da difendere... l'umanità da trasformare!». Come ancora Benedetta Fabbri suggerisce, viene spontaneo accostare queste parole al Pavese del celebre articolo *Ritorno all'uomo* e a quello, forse meno noto, dei *Dialoghi col compagno*²¹.

Eppure, a un certo momento: macché! La bocca amara, lo scontento, il vuoto. Ci si accorge di essere sbagliati. Non era quella la cosa importante che volevamo fare... La cosa importante c'è sfuggita, si è come camuffata e c'è sfuggita [...] Certo che è un terribile imbroglio a voler proprio guardare in fondo

¹⁷ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 154. Ma Pavese aggiunge immediatamente il suo ironico sarcasmo, in un tipico andamento riscontrabile nel *Diario*,

¹⁸ Meccanismo sintetizzato in *Aspasia* da Giacomo Leopardi che ritorna in Pavese, come ho avuto modo di mettere in luce in Fabio Pierangeli, *Pavese e i suoi miti toccati dal destino. Per una lettura di Dialoghi con Leucò*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995

¹⁹ In *La giornata d'uno scrutatore*.

²⁰ Diego Fabbri, *Inquisizione*, cit., p. 648.

²¹ Articoli entrambi raccolti in Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968. Come si vedrà, buona parte dell'articolo rifluisce nel discorso di Cesare agli operai.

le cose. Perché – occorre pur che lo diciamo –, una vera compagnia non c'è. Eppure dobbiamo, dobbiamo stare insieme²².

Il dramma del discorso di Pavese agli operai, nella parte conclusiva del *Vizio assurdo*, è in questa certezza, ferita mortalmente dalla coscienza di una complessità più profonda del vivere: se non si risponde positivamente al dilemma esistenziale, alla vocazione all'irrazionale, alla solitudine, appare impossibile costruire socialmente dei solidi rapporti o indicare in proclami politici una stabile via di salvezza. Guardando a fondo la realtà delle cose, e Pavese ne ha l'intelligenza e la sensibilità, come pochi scrittori del Novecento italiano, si scopre l'imbroglio. Sintomatica la ripetizione, quasi un ritornello di sottofondo nelle ultime annate del *Mestiere di vivere*, intrapresa una qualche esperienza che promette di essere significativa, del sintagma sarcastico e infine disperato: «E poi?».

L'emergenza di una vera compagnia duratura, affascinante e sempre diversa, è pura utopia: " tutto mostra la corda", presto o tardi, ogni "amore" riconduce alla nudità, alla fragilità, al nulla. Ad ogni trionfo «manca la carne, manca il sangue, manca la vita»²³.

I «trionfi» effimeri della vita, a parte quello dei figli che rimane un desiderio lontano, sono, anche per Pavese, quelli individuati dall'Abbate. Ma in *Inquisizione*, al sistematico ridimensionamento di quelle esperienze, subentra una luce di speranza gettata, infine, su tante ombre:

Noi non riusciamo a stare insieme da uguali. Il miracolo è tutto qui: riuscire ad accettarci come siamo – e ognuno rimanga quello che è [...] il coraggio di accettarci così come siamo... Se non abbiamo questo coraggio, questa forza io vi dico che è la tirannia, la guerra eterna... Ci vuole un miracolo, ci vuole!²⁴

Solo Dio ci conosce e può assicurare la convivenza umana. Alla domanda di Angela, l'Abbate non ha dubbi:

*Chiamare tra noi Colui che ci ha fatti così. Solamente Lui può accettarci così come siamo perché è Lui che ci ha fatti così. Lui può amarci. Ecco rinascere la compagnia*²⁵.

²² Diego Fabbri, *Inquisizione*, cit., p.648.

²³ È l'ultima pagina del *Mestiere di vivere*, dove Pavese ricorda brevemente i suoi trionfi, individuando la crepa di un vuoto esistenziale, dove si insinua l'inquieta angosciosa, l'idea della morte che uccide ogni esperienza di positiva compagnia. Forse, il tremito del «se fosse vero» investe anche la memoria di questi ultimi tragici giorni della vita di Pavese, nella invocazione di pietà ad un Tu sconosciuto.

²⁴ Diego Fabbri, *Inquisizione*, cit., p. 649.

²⁵ Ivi.

«La compagnia che non falla» di Pavese...

Senza l'intervento miracoloso della Grazia, nella vita storica e quotidiana dell'uomo, il Cristianesimo resta una "favola", un mito, magari più affascinante in virtù del sublime paradosso della Incarnazione, del Dio con noi. Pavese, ripensando poeticamente quell'esperienza, rinchiusa sull'orlo di una ineffabile speranza, nella pace interiore tra le colline, davanti al Santuario, assurda, mentre fuori infuria la guerra civile, scrive il dialogo *Il Mistero*, tra i suoi più struggenti, se lo si legge nella prospettiva del «se fosse vero», offerta da una pagina del *Mestiere di vivere* del 29 gennaio del 1944²⁶:

Ci si umilia nel chiedere una grazia e si scopre l'intima dolcezza del regno di Dio. Quasi si dimentica ciò che si chiedeva: si vorrebbe soltanto goder sempre quello sgorgo di divinità. È questa senza dubbio la mia strada per giungere alla fede, il mio modo di essere fedele. Una rinuncia a tutto, una sommersione in un mare di amore, un mancamento al barlume di questa possibilità. Forse è tutto qui: in questo tremito del "se fosse vero!". Se davvero fosse vero...

Il barlume intravisto di questa immensa possibilità di credere è definita «racconto», («sarà sempre un racconto», sono le ultime parole del dialogo) quando, pochi mesi dopo, Pavese raccoglieva quell'esperienza razionalmente, scrivendo *Il Mistero*. Il Cristianesimo, come le religioni pagane, è considerato suprema immaginazione di una realtà fantastica inesistente, quanto necessaria, a scopo terapeutico, per rendere più tollerabile l'assurda violenza della storia.

"Racconto" (Pavese), "favola" (Fabbri) sono allora sinonimi, base comune di un itinerario divergente; quello del drammaturgo segnato dalle certezze della fede, sia pur dialettica, pronta a mettersi in discussione, aprendosi alle ragioni degli altri, quello dello scrittore da un ateismo problematico, pieno di domande, attraversato dal lacerante e sublime ricordo di una ineffabile speranza, di una cataclisma capace di portarlo da un territorio in definitiva libresco e intellettuale alla accettazione di una compagnia umana fondata sulla presenza di *Colui che ci ha fatti così*.

Non è difficile trovare, nei personaggi di Fabbri, l'espressione autentica di una ricerca di questo tipo. Nel bene e nel male, a partire da questi brucianti interrogativi, maturano una svolta: non sempre, come Sergio, approfondendo il cammino di fede. È il caso, per rimanere in anni vicini alle opere di Pavese, di Renato del bellissimo atto unico *I testimoni*, del 1951. Al di là degli sviluppi dell'opera, queste parole potrebbero essere pronunciate da Cesare, magari in uno dei tanti colloqui con Baravalle²⁷:

²⁶ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 272.

²⁷ Diego Fabbri, *I testimoni*, cit., p. 832.

Non ho pace, padre. Non so a che cosa andrò incontro. Perché il mio assillo è di aspettare sempre un incontro misterioso: cerco di prevedere quale sarà la sorpresa dell'al di là. Ho paura di quel salto.

Nel saggio sul «Dramma», Fabbri accenna all'interesse religioso di Pavese, citando, oltre le opere più conosciute, mostrando una approfondita conoscenza dello scrittore, le lettere a Tullio Pinelli, come indicative, tra curiosità e negazione, tra rifiuto e attrazione, fin dall'adolescenza, del "problema" di Dio. Tullio Pinelli, amico del gruppo del D'Azeglio, compagno di classe per tre anni di Pavese, poi avvocato e insieme poeta e sceneggiatore, è cattolico²⁵. Pavese lo investe con una dialettica problematica non usuale per dei giovani liceali, appena diciottenni. Il valore religioso dell'arte li unisce, in vagheggiamenti romantici, sostanzialmente immutati, se non nella forma, nei contenuti, fino alle pagine estreme del diario, tra urti di nevrosi e brevissime infatuazioni. Nella prima lettera si cita la *Vita Nuova* «respirata» da un lettore (Cesare diciottenne) «corrotto di corpo e anima» ma capace di vagheggiare la compagnia poetico / mistica degli stilnovisti²⁶ ricordando i versi famosi di Dante.

Nella seconda, del 1927, il vizio assurdo si delinea come la caduta nel baratro degli inferi, dopo l'esaltazione poetica, sentita con i caratteri dell'eccezionalità creatrice propria del divino. Anche l'amore adolescenziale/giovanile (Pavese ha ormai diciannove anni) per la ballerina ha già acquisito questo punto di vista molto pericoloso, tra esaltazione poetica e eccessiva delusione.

Il mondo giovanile, con queste ansie latenti, è descritto da Pavese nella trilogia della *Bella estate*, da cui, nel testo iniziale di Lapolo, si traggono parecchi spunti, con la centralità della figura di Rosetta, la ragazza suicida di *Tra donne sole* e le scene ambientate nell'atelier cittadino.

Il testo definitivo sceglie di puntare tutto, per questo aspetto di balcanza e sconfitta generazionale, su una figura religiosa, a suo modo, il Peli del *Diavolo sulle colline*. Carlo Grillo, Carlo del *Vizio assurdo* teatrale. Insieme a lui, un gruppo di amici vive un'ansia dell'altro e dell'altrove, intravista nella trasgressione del vizio: in una compagnia che si rivela fallace, si trasferisce la voluttà, sensuale e spirituale,

²⁵ Interessante nella prima lettera della serie a Pinelli l'accento ad una guida spirituale, con cui anche Pavese deve aver fatto i conti. Don Bizio Casnoli, vicino alle posizioni moderniste di Fogazzaro. Cfr Cesare Pavese, *Lettere*, cit., p. 14. Del resto in ambito del cattolicesimo progressista sarebbe interessante indagare sull'amicizia poi quasi rinnegata, sembra da Fabbri, con Felice Balbo, cattolico comunista, come accennato da Vigorelli, nel saggio introduttivo a Diego Fabbri, *Tutto il teatro*, cit. e in questo convegno dall'intervento di Giovanni Tascara.

²⁶ «Sono ancora, in fondo, ad onta di tutti i miei ruggiti e le mie smorfie da ribelle e da scettico, l'antico trovatore di quelle corti d'amore che sai "Guido, i vorrei che tu Lapo ed io / fossimo presi per incantamento». Cesare Pavese, *Lettere*, vol. I, p. 14.

della ricerca di compagnia stabile, assoluta, unica, emozionante. Ad un certo punto degli estenuanti colloqui tra questi giovani, proprio Poli dice di voler assomigliare a Dio, non nome di una entità astratta, ma modello da inseguire nelle strade più impervie, a costo di «toccare il fondo», per divenire certi, liberi e felici come Lui.

L'inserimento di Grillo è voluto da Fabbri, non era presente nella prima redazione Lajolo. Nel saggio sul «Dramma», racconta lui stesso di aver letto il romanzo biografico di Grillo su Pavese, in bozze. Passati trent'anni, gli eredi non si decidono a pubblicarlo e questa contro biografia di Pavese resta un mistero³⁰ e con la comparsa di questo personaggio, il testo teatrale contemplava, per simboli, i «trionfi» possibili per un intellettuale di quegli anni: l'arte, l'amore, l'amicizia avventurosa nell'ipotesi del rischio, del vizio, della violazione della norma. Perfino la politica, con la religione, si propone come alternativa concreta alla solitudine esistenziale. Fallacemente, come l'Abbate di *Inquisizione* ha mostrato.

Si intravede la portata anche «politico»/filosofica del possibile cataclisma, dell'ineffabile speranza del 1944: «se fosse vera», autenticamente praticabile, la compagnia di Dio fin nel suo aspetto concreto, addirittura sociale, cadrebbe «il tutto è permesso», l'arbitrio della legge del più forte, si potrebbe lavorare per restaurare un terreno di valori comuni.

Il "famigerato" *Taccuino*, riesumato solo nel 1990, che in piena guerra mostrava simpatie per l'autoritarismo fascista e nazista, alternato ad espressioni di autentico realismo, del tutto condivisibili, indica nella politica il regno del più forte ma non in modo pessimistico o negativo, ma come scelta risolutiva di campo se qualcuno, con la sua autorevolezza, si mostri capace di porsi a guida di una nazione.

Da un versante di tragedia eterna e di bruciante attualità, lo spettacolo di Fabbri Lajolo centra in pieno questo aspetto. Anche, bisogna rilevarlo, dando il giusto risalto alla importanza del contributo di Pavese allo svecchiamento della cultura italiana con l'apertura allo stile secco, netto, veloce degli americani, e nella poesia con l'invenzione dell'immagine racconto³¹.

La discussione del ruolo dell'intellettuale nelle scene VII e VIII prelude ad una

³⁰ Anche personalmente, per conto dell'editore Gribaudò, sono stato in trattative con gli eredi di Grillo per la pubblicazione. Non se ne fece nulla. È recente un nuovo annuncio di pubblicazione. Vedremo. Intanto rimando al bel saggio sulle poesie di Grillo di Stefano del Prete, in *Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. Omaggio a Cesare Pavese, I libri di "Levia Gravia"*, Edizioni dell'Orso, 2001. Tra l'altro Carlo Grillo accusò Fabbri Lajolo di plagio: alcune battute del dialogo sarebbero state copiate dall'inedito romanzo, dato a Lajolo che l'aveva introdotto per darlo alle stampe.

³¹ Perfino rivoluzionario appare a Pagliarani il poeta di *Lavorare stanca*, nel dialogo con gli umili, contadini e operai, in un clima di esasperato ermetismo. Cfr. *Il vizio assurdo*, cit., p. 157. Una visione contrapposta a quella che rimanda ad un famoso capostipite: il giudizio di Moravia, ricordato infatti, nell'ora della polemica, dallo stesso Lajolo, ibidem, p. 169.

intensificazione tragica del problema, quando l'impegno si farà urgente, dinanzi allo scorrere del sangue. A quel punto, l'insegnamento delle parole pareva non essere più sufficiente, bisognava agire e Pavese consegna il testimone al giovane Pajetta, che eseguirà alla lettera il monito all'azione...

Ma è il momento di ricostruire, sia pur brevemente, perché già accennato in precedenza, la genesi del testo: sarà evidente la scelta di eliminare ogni altro motivo dalla "storia" di Pavese per puntare su blocchi "monolitici", alla fine ossessivi: la politica e l'impegno di fronte alla guerra civile, l'arte, l'amore, il vizio assurdo.

Come era noto dagli articoli dei due autori all'indomani dello spettacolo, nella pioggia fitta delle polemiche, Lajolo desiderava trasferire la sostanza della sua biografia in uno sceneggiato televisivo, rivolgendosi a Fabbri, per una consulenza sul progetto.

La sceneggiatura è conservata al Fondo Lajolo di Vinchio, sotto l'attenta cura della figlia dello scrittore monferrino, Laurana Lajolo. Non se ne fece nulla. Successivamente il biografo di Pavese compone un testo teatrale in tre atti, su suggerimento di Strehler, e lo sottopone a Fabbri, credo anche per il tramite e i consigli del comune amico Giancarlo Vigorelli. Questa volta il lavoro va avanti. Possiamo seguirne le tappe tramite l'epistolario e i documenti conservati da Fabbri e ora all'archivio di Forlì.

Si presenta l'occasione di saldare un impegno letterario e umano con Pavese. Si è visto come Fabbri ne senta l'urgenza ma anche la grave responsabilità. Non vuole sbagliare. Ha un debito con Pavese. Finalmente lo paga, con questo strano e propizio «incontro a tre» in cui «due amici vivi si sono messi a parlare di uno ancora vivo»³².

Il testo di Lajolo ha decisamente un passo narrativo. Troppo lungo per i tempi teatrali moderni. I dialoghi, suggestivi, vanno scorciati. Devono essere più rapidi. Fabbri si mette al lavoro, con lena incredibile. Subito ispirato. Corregge sulla bozza di Lajolo, fittamente. E poi ricopia per intero. A sinistra le lunghe didascalie a destra il testo. Riduce, si è detto, da 188 a 151 ma le sue pagine sono più larghe. Questa prima versione reca, su foglio intestato Rai, la data del 21/2/72.

Non cambia la sequenza cronologica e strutturale, nel segno di una scrupolosa onestà professionale e nel rispetto dell'amico, dona rapidità ad alcune scene, con tagli anche profondi e sostanziali. Seguono lunghe discussioni a voce, e un fitto scambio epistolare che riproduciamo.

In redazioni successive, intanto, Diego Fabbri matura, discutendone con l'amico e con Sbragia, delle scelte drammaturgiche radicali, rivoluzionando l'ordine cronologico, riducendo la trama a punti nevralgici vissuti in flash back come altret-

³² Sono le ultime parole di Diego Fabbri nell'introduzione più volte citata dell'edizione degli Associati.

tante agnizioni dal passato di tentativi di rompere il cerchio della solitudine e della inquieta angosciosa. Attingendo alla biografia di Lajolo e ai documenti preparatori a questa, piuttosto che al testo teatrale di partenza. Inserisce le figure di Gaspare e della Madre, di Grillo, il discorso di Pavese nella cellula comunista, opera una suggestiva commistione creando, e qui testimoniano le lettere³³, un personaggio confidente e conduttore, Alajmo, incrocio tra Monti e lo stesso Lajolo, poi valorizzato ancora da Sbragia come autentico regista/attore/narratore in scena, chiamato a leggere i brani dalle opere di Pavese, nel testo affidate direttamente a Cesare.

Le carte preparatorie delle successive fasi dell'opera sino alla versione definitiva (di nuovo modificata dall'intervento di Sbragia e Vannucchi, esemplificato con chiarezza nella nota all'edizione Rizzoli dallo stesso regista) sono interessantissime, degne di un accurato lavoro filologico.

Ad esempio nel finale della prima versione Fabbri, si eliminano drasticamente le figure secondarie del padrone e della cameriera dell'Albergo Roma che per primi scoprivano la tragedia, interrompendo, in modo quasi brusco, un testo in definitiva ancora molto narrato. Creando un contrasto non privo di senso tra la lunghezza di alcune scene e questa, in cui il silenzio solenne e funebre è solo interrotto dalla voce al telefono di Pavese che chiede aiuto. In questo modo, già nel primo intervento propositivo sul testo teatrale di partenza, Fabbri ottiene di porre in risalto la richiesta estrema di una compagnia, di un aiuto amicale, scegliendo di chiudere poi soltanto con la voce di Simona intenta a recitare le parole dell'inno estremo: i versi di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, da cui il sintagma che dà il titolo alla pièce.

Sul dattiloscritto contenente questa prima stesura, datato, ricordo 21/2/72, quindi antecedente all'epistolario «Sincronie», Diego Fabbri appunta una frase sintetica, esemplificativa del suo intento drammaturgico, a livello stilistico e contenutistico:

Nel dialogo prima volontà di vivere
di dialogare
di parlare.
Necessità di stare
Con la gente
rompere il chiuso.

Nella lapidaria sequenza delle telefonate che poteva chiudere l'intera pièce pos-

³³ In particolare quella da Madrid del 5 luglio 1972, in cui Fabbri denuncia il moralismo esasperato di Monti, le sue severe inquisizioni e la sua inadattabilità ad essere personaggio teatrale: è una vera e propria "tinca". Nasce l'idea di creare un ruolo di fantasia che abbia le caratteristiche del confidente amico (Lajolo stesso) e non perda le caratteristiche giudicanti di Monti e, nello stesso tempo possa essere narratore: è Alajmo.

siamo leggere già quella che sarà l'idea centrale di Fabbri, commentata nella introduzione alla edizione degli Associati, con bruciante chiarezza³⁴:

In quel cercare di chiedere aiuto agli altri per ritardare o per allontanare l'istante del suicidio c'era forse la estrema tensione e certi gesti intensamente evocatori della tragedia.

Torneremo nel prossimo saggio su queste importanti espressioni. Per rendere tragica e solenne la rappresentazione di questa estrema ricerca di aiuto, di compagnia, in bilico tra la vita e la morte, bisognava tagliare, anche dolorosamente, episodi importanti della vita di Pavese, come si visto nel saggio precedente. Molto suggestivo era il brano dedicato all'America e ai suoi scrittori nella versione teatrale Lajolo. Tagliata quasi per intero la scena del processo a Pavese, e tutta la scena dell'atelier sul tentato suicidio di Rosetta (la "protagonista" di *Tra donne sole*). Rimaneva invece, in questo primo colloquio a distanza tra i due autori, la sottolineatura dell'esperienza di solitudine del confino con la grande attesa, spasmodica, di notizie dalla donna dalla voce rauca.

Significativa l'introduzione, in questo quadro di attesa, nella solitudine, della parola speranza, assente in Lajolo: «Quando si ha ancora una speranza in cuore la testa ubbidisce, non ci si uccide». Uccide è altra variante di Fabbri rispetto al «non si muore» di partenza. «La speranza è già una compagnia». Era il personaggio di Paolo a parlare. Insieme ad Alajmo, nella versione definitiva, andranno ad accogliere Cesare alla stazione dandogli la drammatica (e romanzata) notizia del matrimonio della donna dalla voce rauca, causando lo svenimento di Cesare.

Nella prima versione, erano personaggi femminili nell'atelier a raccontare l'accaduto, stigmatizzando, teatralmente e romanzescamente, con lo svenimento di Cesare, l'accaduto. Peraltro, bisogna dirlo, il particolare del matrimonio non è reale, costruito per trarre un effetto più dirompente già nella biografia di Lajolo: Tina Pizzardo, la donna dalla voce rauca, si sposerà in seguito³⁵.

Altro interessante spunto, poi utilizzato molto più in breve nella versione definitiva, è il dialogo con il vecchio sull'impegno degli intellettuali nella resistenza, e la difesa di Cesare, completamente riscritta da Fabbri per la versione definitiva.

Da subito viene cassato, per intero, un dialogo con Nuto sulle colline, nella prospettiva della *Luna e i falò*, dolorosamente, credo, a favore di una stilizzazione drammatica.

³⁴ Diego Fabbri, *Incontro a tre*, cit., p. 13.

³⁵ La Pizzardo stessa stenderà una controbiografia, pubblicata di recente, postuma, dove racconta la vicenda, dal suo punto di vista: Tina Pizzardo, *Senza pensarci due volte*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Viene così a cadere, quasi completamente, un tema molto caro a Lajolo: la fondamentale importanza del paese/origine, del rapporto con i contadini e gli artigiani, nell'opera e nella vita di Pavese. La scelta radicale sul tema della solitudine e dell'intellettuale alla prova della storia aveva già dovuto eliminare il bel personaggio di Tofo, di cui si è scritto nel primo capitolo.

La svolta decisiva, insieme con la scelta di cominciare dalla camera d'albergo in quei giorni di agosto, si ha quando entra in modo preponderante nell'immaginario di Fabbri, ad una lettura o rilettura della biografia di Lajolo, la figura di Gaspare Pajetta, già in una stesura intermedia, senza data, conservata nel fondo Fabbri. Alajmo vi è già presente e questo fa supporre che sia posteriore alla lettera del 5 luglio 1972, dove affiora l'idea di unire Monti-Lajolo in un solo personaggio ancora non chiamato Alajmo (il personaggio con questo nome è ormai assodato solo nella lettera del 17 agosto)

Il documento che ispira a monte l'episodio è la struggente lettera di Elvira Pajetta a Davide Lajolo, rivoltosi alla donna, come a tanti altri, per ricostruire la vita di Pavese così come poi apparirà nella biografia del 1960. Il tema religioso si fonde in quello politico e viceversa. Si pensi, come non potevano i due autori, alle quasi contemporanee frasi del *Taccuino* (1942-1943). Gaspare accusa la Madre di ignorare il problema di Dio, con cui discute animatamente con il suo maestro, Cesare Pavese.

Prima che a bruciare sia la polvere da sparo, in quel drammatico momento della storia civile europea, rimbalza, macchiata di sangue, la questione di Dio, ineliminabile almeno a livello adolescenziale, trasmessa da Pavese a Gaspare (e Fabbri non a caso ci indica le lettere a Pinelli).

Fabbri chiede ulteriore documentazione sull'episodio e Lajolo gli invia un articolo di Enzo Biagi (custodito al Centro Fabbri, nella cartellina del *Vizio assurdo*) dove viene intervistato il reduce figlio di Elvira, il noto politico di spicco del Partito Comunista Italiano, Giancarlo Pajetta. Documento decisivo per il finale previsto da Fabbri anche nella versione definitiva, poi invece eliminato per una diversa scelta registica di Sbragia, ma rimasto intatto nel testo a stampa³⁶.

³⁶ Si avrebbe questo quadro verisimile: prima versione teatrale di Lajolo pronta alla fine del 1971 (ma potrebbe averla tenuta ferma per alcuni mesi). Secondo la testimonianza di Fabbri nell'articolo sul «Dramma», l'idea sarebbe stata suggerita da Strehler. Ma stando alla lettera di Lajolo del marzo 1972 una copia era stata data anche a Vigorelli che l'aveva smarrita. A cavallo con i primi dell'anno successivo la spedisce a Fabbri, che la ricopia intervenendo come si è detto. La versione accompagnata dall'articolo di Biagi potrebbe essere lavorata attorno al marzo del 1972, quando Fabbri redige un primo questionario, non ancora trovato o disperso, di cui la risposta di Lajolo del 17 marzo (in «Sincronie»). È nella terza lettera del luglio del 1972 che Fabbri dichiara l'inopportunità teatrale di Monti e la necessità di coagulare l'azione drammaturgica intorno a pochi personaggi, tra cui Monti-Ulisse (non ancora Alajmo). Sono però già stati «creati»

Versione ancora successive testimoniano di un lavoro frenetico nell'estate di quell'anno. Il documento è un fittissimo quaderno di appunti, con cancellature, scritte a margine, grafia fittissima, evidentemente infervorata, sotto ispirazione.

Le problematiche e i discorsi sul ruolo degli intellettuali o degli scrittori di fronte all'emergenza civile bruciano come falò nella limpidezza tragica del dramma stilizzato nella esortazione di Cesare ad uccidere il tedesco e nella sventagliata di mitra che uccide Gaspare, eroe dell'azione, piccolo dio coraggioso. La sacralità del sacrificio del più giovane, del più innocente ispira il silenzio, il dolore eterno delle madri, risale dal mito.

Come nel *Taccuino*, nella paura, nel dolore, nella indecisione, affiora il desiderio di legarsi ad una disciplina, ad un fatto autorevole, magari ad un gruppo, ad una compagnia che lo incarni anche politicamente. A dei gesti precisi, compiuti per "cambiare il mondo". Da Destra o da sinistra, da una prospettiva rivoluzionaria o di potere da consolidare ha poco importanza.

Quello della Madre (Elvira Pajetta) è un carattere olimpico, opposto alle oscillazioni dolorose dello scrittore, in una commistione significativa di valori tradizionali con la respirata aria comunista di quel gruppo formatosi attorno ai figli. Questo monito al giovane Gaspare ne è esempio³⁷:

Nella vita l'intelligenza non è tutto. Quel che mi importa è che tu cresca semplice e solido-dentro di te. Perché solo così si capiscono gli altri, si lotta per gli altri.

Le sue parole sono un atto di accusa formulato in modo verisimile, senza eccessi o turbolenze, capaci di penetrare nell'angoscia di Cesare, di interpellare le sue ragioni³⁸:

E gli intellettuali come Cesare se ne lasciano invece affascinare [di miti]. Patiscono miraggi, continuamente. Si sforzano di entrare nella realtà, ma cedono quasi inconsciamente al mito nell'illusione che possa sostituire la realtà. Non hanno fiducia che l'uomo possa cambiarla, la realtà.

a questo punto i personaggi di Gaspare e della Madre e di Carlo Grillo e si è operata la rivoluzione cronologica con l'organizzazione dell'opera in flash back. La prima scena subirà però altre notevoli variazioni. In redazioni successive, lavoratissime, fitte di correzioni, evidentemente nel restante scorcio dell'estate, fino alla fine dell'anno. L'ultima lettera dell'epistolario «Sincronie» è del settembre. Con tutta evidenza, finito il periodo estivo, i due scrittori si saranno incontrati a Roma o Milano, sedi abituali di lavoro per concludere il testo definitivo e sottoporlo, con altre lunghe e fruttuose discussioni, alla Compagnia degli Associati.

³⁷ *Il vizio assurdo*, cit. p.70.

³⁸ *Ibidem*, p.73. Frase profetica, politicamente, se si pensa alle problematiche del *Taccuino*, a cui si accennava.

Ma anche le battute di Cesare, in questo episodio conclusivo del primo tempo, non sono da meno, prima che il "maestro" consegni al "discepolo" il compito dell'azione, esortandolo ad uccidere il suo tedesco per essere «un buon italiano»³⁹:

Io amo Dostoevskij perché sente l'abisso anche al di fuori della guerra: anche l'abisso dell'uomo solo che si porta dentro la guerra. E la guerra è sempre abisso.

Provocato da quest'interna macerazione, ne riparleremo tra Tolstoj e Dostoevskij, l'artista può arrivare a pagine di mirabile profondità, come quelle della *Casa in collina*: annientanti per la sua esperienza quanto profonde e occasione di riflessione per i lettori di tutti i tempi.

Uditi i sinistri colpi di mitra, Alajmo dichiara concluso il primo tempo. Seguendo un perfetto ritmo circolare, l'azione riprende da dove era partita: quegli spari saranno tornati alla mente di Cesare nelle ore estreme all'albergo Roma. Poi ancora un dialogo con Simona, il lungo episodio di Grillo, una brevissima scena in cui Cesare chiede una sua foto al giornale, per disporla nel suo «coccodrillo», l'episodio alla cellula comunista Gaspare Pajetta.

La prima parte del discorso di Cesare è ricalcata sulle fondamentali pagine della *Casa in collina*, la seconda su un articolo prodotto da Lajolo nella biografia e sul celebre discorso, a cui già si accennava, di *Ritorno all'uomo*, dove il tema solitudine/compagnia/politica come impegno sociale, altruistico, verso il popolo, giunge al suo culmine di apertura, liberazione e risarcimento dagli inganni, dalle paure, dai tradimenti della guerra civile. Apertura verso l'uomo, speranza per tutti. «Comunione», arriva a scrivere Pavese...⁴⁰.

Alla fine del discorso, rimane solo Alajmo, gli operai, via via, sono usciti. Poi a tamburo battente, senza tornare nella stanza d'albergo (scelta felice) la pièce si conclude con parole accorate di Alajmo, l'intervento di Matthiessen⁴¹ e di nuovo con la Madre che, idealmente, rivolgendosi al figlio morto, parla degli intenti suicidi di Cesare.

Le carte preparatorie, l'itinerario di approssimazione al testo definitivo, testimoniano la forte impressione provocata nell'immaginario di Diego Fabbri dall'episodio, ricordato nel finale, quando Cesare incontra di nuovo la Madre. Si legga il

³⁹ Ivi.

⁴⁰ Cesare Pavese *Ritorno all'uomo*, «L'Unità» di Torino, 20 maggio 1945, ora in Cesare Pavese, *Opere*, vol. 12, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 199.

⁴¹ In versioni precedenti, a cominciare da quella di Lajolo, venivano convocati una schiera di scrittori suicidi, in un colloquio estremo sul senso della vita e della scrittura. Il critico americano, apprezzato da Pavese, ne rimane il simbolo. Sul tema si veda Lino Pertile *Pavese e Matthiessen*: in «Sincronie», V, n. 9.

brano commovente della lettera di Elvira Pajetta a Lajolo che ispira la scena⁴²:

Poco prima che morisse, lo incontrai in corso Duca di Genova. Era magro, pallido, esausto e trasognato: mi si strinse il cuore. Pensai per lui quel che pensavo spesso per il mio Gian: "Destino di perdizione" e così fu.

E poi, tra pietà e accusa, le parole seguenti, come parafrasate nell'ultima scena della pièce⁴³:

Destino di perdizione, amore di non-essere. Tanto disperarsi, armeggiare, correre, tanti compromessi e tanta viltà per salvare uno straccio di vita chiusa, egoista e scontrosa... E poi buttarla per una ragazza che non viene all'appuntamento... Forse mi accanisco contro la sua intima viltà di voler risolvere tutto morendo perché ne sono stata anch'io troppo spesso tentata... (*al pubblico, supplica*) Abbiate pietà.

Voci, quasi di un coro sommesso, salmodiante parole sacre, rimarcano la differenza tra i poeti e i caratteri olimpici, destinati ad agire per cambiare il mondo. Pavese non vi apparteneva. Certo. Ma il suo testamento è nel discorso agli operai, nel disperato bisogno di realtà, continuamente negato, nell'intuizione, di dover lottare, molto più degli altri, per sconfiggere la solitudine⁴⁴:

Si tratta, se mai, di andare verso l'uomo. Perché la crosta da rompere è proprio questa: la solitudine dell'uomo, di noi, degli altri. Questi anni d'angoscia dovrebbero averci insegnato almeno una cosa: l'apertura dell'uomo verso l'altro uomo. Questo ha un senso, questa è una proposta di speranza per tutti.

⁴² *Il vizio assurdo*, cit., p. 178.

⁴³ *Ibidem*, p. 104.

⁴⁴ *Ibidem*, p.101.

Fabbri, Pavese, Dostoevskij

Introducendo l'argomento, vale la pena rammentare la chiave di lettura con cui, a partire dal testo di Davide Lajolo, Diego Fabbri interpreta l'esperienza umana di Pavese componendo il testo teatrale *Il vizio assurdo*:¹

In quel cercare di chiedere aiuto agli altri per ritardare o per allontanare l'istante del suicidio c'era forse la estrema tensione e certi gesti intensamente evocatori della tragedia. E tutto poteva essere contenuto in quella elementare e intrattenibile richiesta di aiuto (viene in mente il Kirillov dostoeschiano); tutto poteva essere evocato, riportato al presente. Dunque: le ultime ore di uno che si è condannato volontariamente a morte; i suoi pensieri, le ragioni, e tutto il carico di irrazionalità e i ricordi e le estreme speranze racchiuse nel gioco, nella scommessa che qualcuno gli risponda, gli dia una mano, e momentaneamente almeno lo salvi.

¹ Diego Fabbri, *Incontro a tre*, in Diego Fabbri, Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, Roma, Edizione degli Associati, 1974, p. 10. La dizione dostoeschiano è del testo di Fabbri. Riporto un altro significativo brano della medesima introduzione: «Con la persona e col personaggio Pavese c'erano stati alcuni incontri che m'avevano lasciato certi rimorsi non propriamente letterari, anzi nient'affatto letterari, ma che riguardavano la complessità, l'inezienza spesso contraddittoria della sua realtà di "intellettuale" ancora pieno di ombre e di segreti, ma così presente e inquietante ancora oggi, a quasi venticinque anni dalla morte.

Ho detto "incontri mancati": dovevo vederlo poco prima che morisse una domenica pomeriggio in casa dei D'Amico, e all'ultimo momento non potei andare; avevo incominciato con molto fervore un saggio su di lui (ben prima che uscisse il *Diario*) e non lo condussi avanti, mi trovai smarrito in un guazzabuglio di foglietti di note contrastanti che non riuscivo più a ordinare in un certo discorso».

Con la proposta di Lajolo, si presentava «un'altra occasione»: Fabbri ne avverte timore e tre-more nell'investigare una realtà estremamente seria, in cui «non era nemmeno lecito fantasticare». Pavese gli appariva un intellettuale positivamente «pieno di ombre e di segreti».

È stata la strada che abbiamo scelto.

Come comunicare agli altri, come uscire dalla solitudine: un'ansia religiosa, colta da Fabbri in certe pagine del *Mestiere di vivere*, tra ironia, scetticismo, voglia di credere, cioè di abbandonarsi ad una compagnia che non falla, avendo sperimentato a trocemente sulla propria pelle i tradimenti di altre esperienze a cui si era data, erroneamente, una prospettiva di assoluto².

Riprendendo, allora, il discorso intrapreso nel saggio precedente sulla solitudine vinta dalla ricerca di Dio con noi in Diego Fabbri, richiamo una espressione dell'Abate di *Inquisizione*:

*Chiamare tra noi Colui che ci ha fatti così. Solamente Lui può accettarci così come siamo perché è Lui che ci ha fatti così. Lui può amarci. Ecco rinascere la compagnia*³.

«La compagnia che non falla», si diceva, con l'esperienza possibile di un cataclisma raccontata nel dialogo *Il Mistero*, in cui quei misteriosi incontri presentiti nel passato hanno il volto di Cristo: «se davvero fosse vero»!!!

In entrambi gli autori (ma siamo nel campo dei grandi archetipi, in cui è ovvio, ogni scrittore tanto o poco dice la sua, con la propria sensibilità) l'amore sensuale nel trasporto iniziale e nella trasfigurazione poetica, appare promessa di questa compagnia che non falla. Per Fabbri gli evidenti limiti dell'amore umano si risolvono nell'accettazione del perdono e dell'amore di un Altro, il Dio ignoto che si rende presente, proprio attraverso la carità e la comunione dei suoi, in Pavese, intravista più volte l'unione sacro e profano, spirituale e sensuale, la lunga illusione si risolve in rabbia, stoicismo, autocoscienza e in fondo, consapevolezza del limite, se non apertura commossa alla ricerca di perdono:

E tutto poteva essere contenuto in quella elementare e intrattenibile richiesta di aiuto (viene in mente il Kirillov dostoeschiano); tutto poteva essere evocato, riportato al presente.

Non a caso Fabbri cita Kirillov: siamo di fronte ad un'altra, suggestiva, chiave di lettura, consueta del resto nei drammi precedenti, tesa anche ad allontanare, per quanto possibile, dalla singola esperienza umana e letteraria di Cesare Pavese il protagonista del *Vizio assurdo* e fare di quel Cesare l'emblema contraddittorio di una situazione storica ed esistenziale difficile, pagata fino al sacrificio. Intento, a mio avviso, fallito, nonostante le dichiarazioni in questo senso degli autori e per-

² Si veda ad esempio Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 154 e ss.

³ Ivi.

fino del regista, Giancarlo Sbragia; paradossalmente, accentuato dalle polemiche seguite allo spettacolo e incentrate sul danno all'immagine di Pavese che per molti il testo di Fabbri e Lajolo aveva perpetrato in modo irreparabile⁴.

Interessante, tuttavia, indagare per accenni come la matrice dostoevskiana di Fabbri operi nel testo che racconta la vita di uno scrittore a sua volta estremamente sensibile al mondo del grande russo, proprio nelle opere ritenute capitali dal forlivese: *I demoni* e *I fratelli Karamazov*, a cui si aggiunge *Delitto e castigo*.⁵

Oltre a svariati articoli, Fabbri si è cimentato su soggetti tratti da Dostoevskij: la riduzione teatrale e poi televisiva dei due capolavori della maturità: *I demoni* e *I fratelli Karamazov*, il libretto per musica *La leggenda del Grande Inquisitore*.

Il riconoscimento di una paternità letteraria si spinge molto oltre questi lavori e influenza il complesso dell'itinerario drammaturgico; Dostoevskij è quell'autore sommo, scrive nel 1966, "che da decenni sorregge per le vie misteriose di certe affinità elettive la mia maturazione artistica"⁶.

⁴ Il dibattito è riportato nei suoi momenti salienti nella citata edizione Rizzoli del *Vizio assurdo*.

⁵ Queste riflessioni riguardano principalmente il punto di vista di Fabbri su Pavese attraverso Dostoevskij e le citazioni di questo nel *Mestiere di vivere*, fonte primaria dello spettacolo. Dalla parte di Pavese, la ricerca andrà ampliata con un lavoro sulle carte, ovvero nel cercare di stabilire quando Pavese legge Dostoevskij (la concentrazione delle citazioni tra il 1938 e il 1940 fanno pensare ad una rilettura in quelle annate, se non la prima), e verificare se nel materiale inedito conservato presso il Centro Studi Gozzano e Pavese esistano altre testimonianze autografe magari in forma di glosse sui libri della biblioteca. Si darà conto di questo in un prossimo articolo. Una testimone d'eccezione del clima dell'opera non ha dubbi sugli intenti e poi sull'esito dell'adattamento di Fabbri sui testi di Lajolo, con la loro successiva collaborazione:

«Un punto cruciale della collaborazione fu quella del mito e della religiosità. Fabbri aveva a che fare con due scrittori non credenti (Lajolo e Pavese), ma egualmente scopri nello scrittore la spiritualità inquieta delle domande su Dio e interpretò in senso dostoevskiano l'intricata psicologia del protagonista del dramma. Individuò nell'attrazione di Pavese per il mito gli archetipi della sua religiosità ancestrale e la radice del suo linguaggio tragico» (Laurana Lajolo, *La collaborazione conciliare tra Diego Fabbri e Davide Lajolo*, in "Sincronie", VI, 12, 2002).

⁶ Diego Fabbri, *La leggenda del ritorno*, "Il Messaggero", 4 marzo 1966. Si allude all'impresa dostoevskiana di Fabbri, rimasta unica nel suo genere, di un libretto d'opera sul celebre racconto nel racconto di Ivàn Karamazov, appunto *La leggenda del Grande Inquisitore*, con musiche di Renzo Rossellini. Il contraddittorio specifico con cui Fabbri legge il suo autore d'elezione è qui ben chiarito: da una parte l'orgoglio della scienza e dell'uomo razionale di avere eliminato Dio, fino a permettere tutto nel gioco del più forte, dall'altra la fede religiosa organizzata in possenti forme di potere terreno, basata sul terribile vuoto determinato dalla libertà che Dio dona agli uomini, permettendo loro di scegliere, quasi impunemente, la via del male.

La fiducia ultima si ripone nella fede del popolo, solo capace di riconoscere Cristo e accettarlo, come unica e vera salvezza, forse al di là delle intenzioni del romanzo. Così la tenebrosa storia partorita da Ivàn, diventa, nel finale, un inno di speranza e libertà. Sullo stesso tono altri articoli di

Programmatiche le frasi di un articolo di un anno precedente⁷:

Dostoevskij ci affratella. Dostoevskij affratella un gran numero di uomini, oggi molto più di ieri. Dostoevskij è l'alfiere della riscossa di tutti quanti hanno una fede nella libertà e credono alla immutabilità dell'uomo. Dostoevskij il consolatore. Dostoevskij nostro fratello.

Pavese non è da meno nell'esaltare la grandezza dello scrittore russo, uno dei "quattro più grossi", capace crocianamente di rappresentare lo spirito di una nazione, quel complesso di "memorie comuni, costumi, abitudini e miti" che lo costituisce.

Gli altri tre sono veramente i sommi, tra gli antichi: Dante, Omero e Shakespeare. "Ogni nazione ne dà uno solo" e uno solo è il paradigma della modernità, appunto Dostoevskij⁸.

Un fervore comune, con sfumature differenti, la cui onda d'urto investe il *Vizio assurdo*, inserendosi nell'insolita situazione meteatrale e metaletteraria del testo. Cesare diviene personaggio dostoevskiano, portando alle estreme conseguenze alcune espressioni del diario. Contraddittorio, tormentato, fragile e in preda a passioni assolute illuminato a tratti dal persistere del pensiero della fede e "tentato" come Kirillov di negare qualsiasi entità superiore, pronto all'atto supremo della autodeterminazione. Salvo, in quegli ultimi istanti, chiedere di nuovo aiuto, assalato dai demoni e dallo spiraglio della carità, cercando aiuto, in vari modi. Che sia una marcata nota fabbriana, rispetto ai testi di Lajolo, mi sembra evidente.

Proprio sull'idea del personaggio, pirandellianamente in bilico tra realtà e rappresentazione, si profila il primo accenno a Dostoevskij nel *Vizio assurdo* teatrale.

Non poteva essere, anche questo, più scopertamente programmatico: Cesare vive i personaggi letterari, voluttuosamente confondendo letteratura e vita, "gli crea altri destini" li cambia fino al punto di non riconoscere più la sua invenzione dal modello d'origine. "Quelli di Dostoevskij per esempio"⁹, sono ricreati, vissuti, immersi nel proprio strazio, piegati a rendere emblematici fatti privati.

Di quali personaggi si tratta? Non avrei dubbi nell'indicare i più importanti, considerando che Fabbri ha appena riletto *Il mestiere di vivere* e vi ha trovato le stesse sue passioni: i Karamazov, la carità e il tutto è permesso, il suicidio come nei *Demoni*, la sofferenza e i pentimenti di Raskolnikoff¹⁰, oltre una serie di annotazioni

Fabbri, in particolare sul "Messaggero" del 27 marzo 1965, *Dostoevskij nostro fratello* e sulla stessa testata il 15 gennaio 1970: *Un urrà per Karamazov*.

⁷ Diego Fabbri, *Dostoevskij nostro fratello*, cit.

⁸ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 348.

⁹ *Il vizio assurdo*, cit., p. 45.

¹⁰ Sono citati nel *Mestiere di vivere* *L'idiota*, per il personaggio femminile indeciso tra Mjskin e

stilistiche generali, parte del patrimonio culturale che rifluisce fruttuosamente nel laboratorio di scrittura di Pavese.

Praticamente in contemporanea con gli iniziali contatti con Lajolo, nell'introdurre *I Demoni* nella versione televisiva del 1971, Fabbri indicava l'antitesi tra due personaggi, Stavròghin e Šatov: l'uno, prima cristiano, poi corrotto dalla vita facile, cinico e ateo, ma con dentro una residua voglia d'espiazione (almeno nella lettura di Fabbri) che si risolve nell'autopunizione del suicidio, l'altro, pur colto e prima rivoluzionario, conserva la bella anima del popolo, e avrà la forza di credere nel ritorno del Cristo russo. Due processi opposti di metanoia, con particolare strazio in Stavròghin: personaggio, come poi accade per Cesare, in cui Fabbri getta la sua commozione, la sua pietas, domandandosi se il tormento prima dell'atto estremo, la negazione di credere dopo la confessione delle sue atrocità, l'atto finale di giustizia verso se stesso possa essere valutato dalla misericordia divina come elementi di possibile salvezza: *Si salverà Stavròghin?*¹¹.

Ultimamente a Šatov la vita appare un dono, dentro l'aspra lotta con i demoni: l'accettazione gioiosa della creaturalità, risaltato e messo in evidenza nella versione televisiva di Fabbri, arriva al suo commovente culmine quando torna dall'estero la donna da lui amata tre anni prima. Sta per partorire un bimbo avuto da qualcuno che resta sconosciuto e né Šatov chiede di lui. È una nuova creatura, voluta da Dio, starà con lui e la donna, senza nessuna ombra di gelosia o recriminazione. Il tempo, come si ricorderà, è troppo breve, il giovane verrà ucciso, la sera stessa, dal demone terrorista Pjotr.

Una dialettica¹², sia pur nei grandi archetipi e con le distanze assolute di storia

Rogozin e *L'adolescente*. Pavese nota come le donne, compresa la Grusegnka dei *Karamazon*, non sono mai protagoniste, perché sempre vedute da altri. Nel brano immediatamente seguente definisce fiacco *L'adolescente*, perché è il più "panoramico" tra i grandi romanzi e non ha scene decisive, ma invece contigue e continuamente aggrovigliate. Si capisce, per antitesi, come dei tre capolavori più amati apprezzi oltre l'abisso avvolgente delle passioni, le contraddizioni e i desideri deviati, la perenne situazione dialettica tra i personaggi e le scene madri "quella specie di giungla improvvisa nel deserto".

¹¹ Con questo titolo Fabbri introduceva le sue due riduzioni teatrali da Dostoevskij per Firenze, Vallecchi, 1961. Segno di questo particolare affetto è, nella riduzione televisiva, lo spostare alla fine operando una prolessi macroscopica rispetto al romanzo l'episodio grandioso e violentissimo, tra le pagine più memorabili di Dostoevskij, della confessione di un delitto atroce che indirettamente aveva commesso, strappando la verginità ad una bambina e in seguito, pur immaginando il gesto suicida della bambina, non facendo nulla per salvarla.

¹² Nel citato articolo *Dostoevskij nostro fratello*, Fabbri indica nel dialogo tra Šatov e Stavròghin uno dei momenti capitali del romanzo, ricordando come lo scrittore russo vi faccia rifluire un brano di una sua lettera in cui sosteneva l'immenso amore di Cristo, superiore alla stessa verità, formulando un paradosso: «se qualcuno mi dimostrasse che Cristo è fuori dalla verità, e se fosse

e di condizioni, non estranea al *Mestiere di vivere*, ad esempio in questa impressionante, contraddittoria sequenza:

29 novembre 1937¹³:

Non dovrà sorprendermi, in qualche mattina di nebbia e di sole, il pensiero che quanto ho avuto è stato un dono, un grande dono? Che dal nulla dei miei padri, da quell'ostile nulla, sono pure sgorgato e cresciuto io solo (...) E che quanto ho goduto e sofferto con lei, non è stato che un dono, un grande dono?

Il dono della vita e dell'amore, anche nel momento in cui ci si lascia, drammaticamente.

Il giorno dopo scrive, capovolgendo il punto di vista:

Eppure non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a questa idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita, infallibile tant'è vero che sarà avvenuta. Sarà un fatto naturale come il cadere della pioggia. E a questo non mi rassegno: perché non si cerca la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprima qualcosa? Invece di lasciarsi morire?

Kirillov, come gli altri personaggi dei *Demoni*, non è citato nel diario, come avviene per Raskolnikov e i Karamazov. Vi appare come un'ombra, il non detto, forse il rimosso: è la suggestiva, implicita, ipotesi di Fabbri.

Quale sia la sostanza ultima di questi personaggi in cui Cesare può specchiarsi creando di suo, cambiando il destino è chiarito più avanti, nel momento più tragico della rappresentazione: l'episodio di Gaspare Pajetta.

Al giovane allievo affascinato dalle parole del maestro, Cesare chiarisce la superiorità di Dostoevskij rispetto a Tolstoj: i suoi personaggi sono sempre sull'orlo dell'abisso.¹⁴

Io amo Dostoevskij perché sente l'abisso anche al di fuori della guerra: anche l'abisso dell'uomo solo che si porta dentro la guerra. E la guerra è sempre un abisso.

provato che la verità è al di fuori di Cristo, preferirei stare con Cristo piuttosto che con la verità». Šatov, si ricorderà, rammenta al suo interlocutore la fede di un tempo, questo motto sbandierato con palpitante e gioiosa convinzione. Stavròghin è diventato atrocemente altro, da modello per Šatov a possibile modello per il cinico terrorista Pjotr Stefanovic.

¹³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 60.

¹⁴ Ivi, p. 73.

Pavese legge nell'abisso dei personaggi dostoevskiani il suo abisso di fronte alla guerra: gli cambia il destino, pur affondando in una simile disperata ricerca nelle tenebre del male.

La Madre, in cui Fabbri e Lajolo adombrano Elvira Pajetta, aveva in precedenza ammonito il figlio da questi insegnamenti. Dostoevskij è evocato a supremo modello, questa volta negativo, per quella spinta antirazionalistica e contraddittoria, l'orlo dell'abisso¹⁵:

MADRE Conoscerà la letteratura, la filosofia... ma credi che abbia una preparazione politica, ideologica? Lo interessa più Dostoevskij che Lenin... (...) È troppo contraddittorio arriva col piede fin sulla porta (...) e non si decide mai ad entrare.

L'abisso si impossessa della scena, in diversi modi: Cesare non entra in quella porta (la guerra partigiana) e da fuori incita Gaspare a prendere le armi e uccidere il suo tedesco: è il dovere etico di quel momento. Il ragazzo non uccide e invece è ucciso, mentre la Madre accusa duramente Cesare, cattivo maestro, dei cattivi maestri, restato lontano dagli spari, tra i suoi miti di carta, di averlo ucciso lui suo figlio.

Ancora una citazione, per Kirillov, nel complesso episodio di Carlo Grillo, personaggio antitetico alla Madre, il Poli, l'affascinante e tenebroso, fragile, Poli del *Diavolo sulle colline*. Alla integrale sanità dell'impegno civile, delle letture etiche, della Torino antifascista e operosa, Grillo contrappone la forza trasgressiva della droga, una ideologia superomistica, la cancellazione dello zero, del nulla umano come coscienza creaturale e come consapevolezza del male da punire. L'io, insomma, definito dal rapporto con Dio e più ancora con il Diavolo, definizioni limitative della libertà, repressa dall'idea di bene e male, inferno e paradiso.

È ovviamente una semplificazione paradigmatica delle ricchezze e della complessità del personaggio disegnato da Pavese in uno dei suoi racconti più significativi, ma trovo azzeccata, tra le tante scelte possibili, l'aver puntato su questa tematica, che suona appunto come antitetica alle preoccupazioni della Madre, degli operai, dello stesso Alajmo, confidente positivo un po' moralista alla Monti, un poco amico fraterno ma attento alla fragilità di Cesare (lo stesso Lajolo)¹⁶.

La baldanza del Poli si muove, *mutatis mutandis*, in un ambito dostoevskiano: da una parte nell'esaltazione del vizio (sia pur sempre positiva, senza urti di

¹⁵ Ivi, p. 71.

¹⁶ Tra le tante trovate nate dal colloquio tra Fabbri e Lajolo si trova quella di unire la figura infine dura moralista e poco teatrale di Monti con un narratore confidente, Lajolo stesso, da cui il nome Alajmo. Per tutto questo rimando al saggio di Laurana Lajolo.

coscienza, vivi semmai nel suo creatore) con Mitja, Ivàn, Stavròghin, dall'altra nel sostituirsi a Dio, esaltando le qualità umane, un Kirillov apparentemente senza tormenti:¹⁷

Ti fanno paura le parole? Dàgli il nome che vuoi. Io chiamo Dio l'assoluta libertà e certezza. Non mi chiedo se Dio esiste: mi basta essere libero, certo e felice, come Lui. E per arrivarci, per essere Dio, basta che un uomo tocchi il fondo, si conosca fino in fondo.

Nel *Vizio assurdo* il discorso dei numeri, folle e spregiudicato, esaltato, di Grillo termina con affermazione che a Cesare ricorda Kirillov:

POLI Il peccato originale del pensiero moderno è acquattato ai piedi dello zero, ed è inverosimile vicino alla semplicità che lo nasconde. Si tratta di liberarsi, anzi di riscattarsi prendendo coscienza. Non si potrà mai arrivare alla vera essenza delle cose se non si correggerà quella del numero. Come si può allora iniziare dallo zero, cioè dal Diavolo? Io ho abbattuto la propedeutica dello zero che ci ricaccia continuamente nel nulla, che ci impedisce di inaugurare una più attuale libertà e una migliore umanità

CESARE (intervenendo con passione) Questo... sì, lo diceva anche Kirillov nei *Demoni*... lo diceva anche Dostoevskij.

POLI Si tratta di inaugurare una moltiplicazione nuova – senza lo zero – che la nostra cultura non conosce ancora e la natura invece sì. Lo zero riduce sempre tutto a zero, anche l'infinito: dieci, cento, mille, l'infinito moltiplicato per zero, annulla ciò che è, il proprio valore, si nullifica nello zero! Cancelliamo lo zero!

Cesare ribatte che lo zero lo portiamo in noi: ma il colloquio lo ha esasperato e ordina a Poli di andarsene. Torna la solitudine.

Quelle rappresentate dalla Madre e dal Poli sono posizioni equidistanti da Cesare, che resta in bilico, nel mezzo. Cercherà, siamo ormai al termine della pièce, conforto nell'americana e nel discorso agli operai, quello del ritorno all'uomo, prima di arrendersi, spente le luci del comizio, alla inquieta angosciosa.

La strada di mezzo, tra Madre e Poli, la più umana e proprio quella inscritta nel famoso articolo *Ritorno all'uomo*, in cui esigenza civile e rottura della solitudine si incontrano, contrastando sia il superomismo decadente che la rigidità etica della Pajetta o di Augusto Monti, l'integralismo stupido di certi compagni, proteso a censurare ogni interesse antropologico o mitico.

Qui il comunista Lajolo e il cattolico Fabbri si incontrano, si inchinano alla

¹⁷ Cesare Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1968, p. 171.

suprema testimonianza di Cesare.

Proprio sulla parola carità e su quella altrettanto fondamentale di vizio si accentrano le riflessioni di Pavese sul mondo di Dostoevskij, in un periodo cruciale della sua esperienza umana e letteraria: il ritorno dal confino e il rapporto conflittuale con la donna dalla voce rauca, Tina Pizzardo, che ha intrapreso un'altra relazione e si è sposata, prima abbandonando Pavese e poi riprendendo clandestinamente il rapporto, che si trascina atrocemente, dopo esser stato considerato, unilateralmente dallo scrittore, la possibile ancora di salvezza alla perenne e persistente idea suicida.

Di fronte a questo fallimento, anche sessuale come lo spettacolo mette in evidenza in modo a mio avviso troppo scoperto, Pavese ridicolizza la legge morale, già dalla prima, lucidissima e disperata riflessione appena tornato dal confino e appreso il "tradimento".

La donna poteva essere, in un miscuglio di sacro e profano, di carne e sangue, legge morale, con il dono della sua presenza, che rendeva corpo dinnanzi i propri doveri. La prospettiva della convivenza e magari del matrimonio era avvertita come amorevolmente risolutrice contro il cancro da bestia della solitudine. Pretesa sproporzionata, forse, e atteggiamento che non a torto Fabbri può giudicare religioso. In questo contesto affiora potente la lezione di Dostoevskij, nel cui mondo, tra dannati, demoni, corruzione e tradimenti affiora la luce della carità, tenue e immensa, sgorgante letteralmente dalla carne martoriata del Cristo russo, lo Sconosciuto che deve tornare (cfr *La leggenda del Grande Inquisitore*). Il rigore della legge è idiozia rispetto a questa presenza, quella riconosciuta da Aliòscia, da Mjskin, dal pellegrino Makarij, da Sonja, tutti personaggi che, nelle loro diverse tenebre, si fanno strumenti di carità.

L'espressione è tra le più celebri e acute del *Mestiere di vivere*. Commoventi devono sembrare ad un uomo di fede come è Fabbri, al pensiero di trovarle scritte, gridate, da un ateo¹⁸.

Idiota e lurido Kant - se dio non c'è tutto è permesso. Basta con la morale. Solo la carità è rispettabile. Cristo e Dostoevskij, tutto il resto sono balle. La morale è il mondo dell'astuzia: Solo la carità fa per te. Ma la carità è un eufemismo per dire *ammientamento*» (26 gennaio 1938).

Punti infiammati anche della riflessione di Fabbri su Dostoevskij: ancora una volta soprattutto, mi sembra, nel clima dei *Karamazov* e dei *Demoni*, in particolare i due monologhi di Kirillov al cospetto prima di Stavroghin poi di Pjotr e i discorsi di Ivàn¹⁹.

¹⁸ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 87.

¹⁹ Così, in modo enfatico, entusiasta, si esprime Diego Fabbri, nel citato articolo *Un urrà per i Karamazov*, rilevando il successo di pubblico della riduzione televisiva del romanzo: "A sillogismo

Pavese, con sarcasmo e dolore, con la ferita aperta dal tradimento di un'esperienza in cui si era buttato in modo assoluto, resta però convinto di quanto la carità esiga un eguale, totale abbandono, l'annientamento.

Vale la pena abbandonarsi e a cosa? Riconoscerà, circa due anni più tardi, in una splendida lettera alla Pivano²⁰, come i profondi "attaccamenti" a certe persone siano:

Bisogno di espressione, di comunicazione, di comunione; e la sua mancanza, tragedia della solitudine, incomunicabilità delle anime.

Identiche parole, lo si è visto, userà in *Ritorno all'uomo*, riprodotto da Fabbri e Lajolo nelle parti salienti nel discorso di Cesare agli operai. In quel contesto la funzione dello scrittore è rovesciata: a lui spetta il compito di spezzare quella solitudine tragica, di andare verso l'uomo.

I Karamazov erano stati citati ancor prima nel diario, in un riflessione totalmente immersa nel clima del tira e molla con la donna dalla voce rauca. Siamo alla fine dell'annata del 1937. Il 30 dicembre una allusione lacerante alle sconfitte sessuali, al pensiero devastante di non raggiungere la maturità virile, di non soddisfare la donna, di essere un eterno fallito. Poi il brano seguente, sul vizio/desiderio.

Vi è solo un vizio, il desiderio, che si chiama, negli Ivan *ambizione*; e nei Mitja, *concupiscenza*. La Genesi nella sua oscurità pone all'origine un'ambizione che può interpretarsi concupiscenza. Il tragico della vita è che bene e male sono la medesima materia d'azione – *desiderio* – solamente, colorata in modi opposti. Ma come colori veduti di notte che si distinguono o per partito preso o per istinto, mai per chiara conoscenza. Il fascino e il tremore del vizio è la trepidezza che dà di notte un colore che noi crediamo così e invece è diverso.

Non è forse la concezione dantesca del peccato?

Noi maneggiamo masse di colore incerto, sovente credendo sia un rosso e invece è un blu, e trepidando sempre non appena vogliamo discernere. La tra-

inquietante Se Dio non esiste allora tutto è permesso, anche l'uccisione del proprio padre milioni e milioni di italiani, in un momento di speciale turbamento, hanno scandito con Dostoevskij Dio esiste, e dunque non tutto è consentito"

E continua stilizzando, con altrettanta convinzione, che Dostoevskij è l'autore religioso per eccellenza e il mondo lo sta riscoprendo.

²⁰ Cesare Pavese, *Lettere*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 378. La lettera è del 5 novembre del 1940 e Pavese riconosce di dare ai suoi atti un valore assoluto, che li trascende, disattento alle reazioni dell'altro e, nei casi dell'innamoramento, dell'altra.

gedia del bene intenzionato è la tragedia dell'omino che dovrà avere ammassato all'alba tanto blu, e nel buio brancica e teme sempre di scegliere i rossi, e poi magari sono i gialli. La coscienza non è più che un fiuto, un colore conosciuto al tatto.

“Desiderio solamente”, voluttà, abbandono, abisso, nella notte indistinta del male. Con una purezza di fondo.

Fabbri non sbaglia, non altera i valori di una febbre intensissima: il desiderio, la concupiscenza, toccare il fondo: Dostoevskij è grande nel creare personaggi e dialoghi: Ivàn (e Kirillov) per lo smisurato orgoglio, Dimitri per la concupiscenza, l'assoluta, spaventevole, forza del desiderio.

“Vivere dostoejvskianamente”, scrive altrove Pavese, è non evitare le passioni.²¹ Su queste, ed è un fondamentale riconoscimento stilistico di una tecnica alla quale Pavese tende, il grande scrittore russo forgia miti:

C'è un rapporto tra la frase dostoejvskiana, nuda e discorsiva, e le sue invenzioni tutte cerebrali e raziocinanti. La forza con cui sente la vita, si esprime non in vive immagini, ma in entità drammatiche e visionarie fatte di quotidianità. Cfr. con Platone: la dialettica, i miti (i dialoghi, le visioni di Dostoj).

E ancora, sullo stesso tono:²²

In Dostoevskij non c'è mai la storia di una realtà naturale (uomo, famiglia, società) ma bensì frammenti di blocchi esagitati e dialettici, composti insieme come aneddoti durante una discussione (miti di Platone). L'unica storia più naturale è *Delitto e castigo*.

Nell'essere naturale contiene tuttavia un nodo fondamentale: l'accettazione della sofferenza. Neanche ad un mito letterario si risparmia il sarcasmo.

L'accettazione della sofferenza (Dostoevskij) è in sostanza un modo di non soffrire. Dunque. Chi si sacrifica non lo fa per lenire la sofferenza di un altro? Che torna come dire: soffra pure io, purché non soffrano gli altri tutto è bene. E se ciascuno si occupasse di non soffrire lui, non sarebbe più spiccia? Ma appunto la trovata dostoejvskiana è che si cessa di soffrire solo accettando. E pare che si possa accettare la soff. Soltanto sacrificandosi.

La sofferenza di Pavese è generata da un ardente desiderio: l'esperienza totalizzante dell'amore, vissuta in quella grande notte descritta nel brano dei Karamazov.

²¹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 207.

²² Ivi, p. 194.

Se si conclude con esiti catastrofici allora ogni desiderio è un vizio? Oppure sono inconsistenti i desideri umani: fragilità, inermità, nulla.

Riprendendo il verso di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* prima Lajolo e poi Fabbri hanno voluto intitolare come sappiamo il loro lavoro.

Vizio assurdo. Perché allora non compiere un supremo atto di autodeterminazione, perfino di ribellione di fronte all'inevitabile deteriorarsi di ogni inizio di esperienza?

In quella straordinaria poesia il tendere la mano all'altra/altro diviene realmente atto religioso, sacro e profano, dentro i movimenti sensuali che ripetono i riti dell'amore. "O cara speranza..."

I mattini passano chiari, della medesima raccolta postuma, può intendersi perfino come inno.

Sentimento religioso acuto e drammatico, ancorato alle proprie percezioni fuggivevoli, pungente e senza risposta ai piedi di un amore carnale fuggito via.

La dignità stoica appare meno umiliante, ma deve essere ottimista, come si augurava all'inizio del *Mestiere di vivere*²³:

Bisogna osservare bene questo: ai nostri tempi il suicidio è un modo di sparire, viene commesso timidamente, silenziosamente, schiacciatamente: Non è più un agire, è un patire.

Chi sa se tornerà ancora al mondo il suicidio ottimistico?

Fedele al suo amato Kirillov forse Diego Fabbri poteva, oltre alla supplice e commossa richiesta di aiuto, evidenziare questo tratto tragico, di sfida e d'amore, di forza, di dignità.

Ma gli fa onore aver con questa profondità scandagliato le ragioni tragiche e umanissime di quello che resta uno dei personaggi tra i più riusciti della sua lunghissima stagione drammaturgia.

²³ Ivi, p. 35.

«Mi sono inventato un Pavese che amavo».

Luigi Vannucchi

Non fate troppi pettegolezzi.

Ogni sera, per tre stagioni dal 1974 al 1976, Luigi Vannucchi, interpretando Cesare, il protagonista del *Vizio assurdo* di Diego Fabbri e Davide Lajolo, doveva sentire l'eco di quelle parole sul suo corpo, nella sofferenza e nei rari sorrisi che sapeva incarnare¹.

Pavese, su una copia dei *Dialoghi con Leucò*, in quella notte d'agosto, nella solitudine d'albergo, aveva scritto, prima dell'ammonimento ai "posterì" di non fare pettegolezzi, una frase che si ricorda di meno: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono».

Penso in un certo senso che tutte le sere portiamo avanti il tradimento delle ultime parole di Pavese, lasciate scritte su un biglietto in quella camera d'albergo: "Non fate pettegolezzi". Penso però anche che il nostro sia uno sforzo per riparare l'effettivo tradimento di Pavese fatto da chi ha voluto vedere la sua vita e la tragedia finale alla luce appunto dei "pettegolezzi": un Pavese che si uccide perché snobbato dalle donne è una spiegazione meschina che non corrisponde alla complessità dell'uomo, del politico, dello scrittore. In

¹ Vannucchi è intervenuto a più riprese nella polemica seguita alla prima dello spettacolo (si veda, ad esempio, "L'Unità" dell'8 dicembre 1974) ed è stato tra i più decisi a difendere gli autori e la rappresentazione dagli attacchi di certa stampa e da quello, particolarmente veemente, di Natalia Ginzburg, che lo accusava di aver reso lo scrittore un deficiente. Ha perfino rimproverato Lajolo di essere stato troppo tenero rispondendo all'attacco viscerale e "uterino" della scrittrice.

Così si esprime a proposito dei giudizi pesantemente negativi: «Altre volte ho accettato nel mio lavoro le critiche negative e spesso le ho approvate. Nel caso del *Vizio assurdo* sono convinto di fare, assieme ai miei colleghi, uno spettacolo di alto valore civile e culturale; per questa ragione non le condivido. Il successo di pubblico e di stampa che *Il vizio assurdo* ha suscitato nelle città dove è stato presentato dimostra che si tratta di un lavoro importante» ("Il giornale", 12/12/75).

L'articolo di Natalia Ginzburg era apparso sul "Corriere della sera" il 7 aprile 1974.

questo spettacolo abbiamo ricostruito alcuni incontri di Pavese con le tre o quattro donne che furono fondamentali per lui, ma abbiamo soprattutto cercato di spiegare che la molla che lo spinse al suicidio fu l'aver constatato di non esser riuscito a farsi capire dagli altri. Non penso poi che si debba vedere la vita di Pavese in funzione del suicidio. Lajolo, che l'ha conosciuto piuttosto bene, dice che Pavese non ha mai coltivato l'idea della morte, e ha lottato tutta la vita contro una tentazione che si è ritrovata dentro fin dai 15-16 anni. A suo modo è stato un lottatore, e se poi è rimasto vittima del "vizio assurdo" è stato forse perché nessuno lo ha aiutato².

I pettegolezzi e la silenziosa richiesta di perdono accomunano la tragedia di Pavese e del grande Luigi Vannucchi³. Paradossalmente il pettegolezzo è proprio quello di legare, in modo diretto, i due suicidi.

Ho avuto la fortunata occasione di incontrare la figlia di Vannucchi, Sabina, anche lei attrice, da tempo impegnata a smentire un altro mito legato a quella storica rappresentazione degli Associati che vuole che il padre si sia ucciso, nell'estate del 1978, per diretta conseguenza dell'interpretazione del *Vizio assurdo*.

Non è vero, per più ragioni: soffriva già di depressione, da molto tempo inseguiva il mito Pavese, ha vissuto con la stessa altalena di euforia e abbattimento altri spettacoli successivi, di notevole impegno e successo. Su tutti *Misura per Misura*. Sabina aveva 14 anni all'epoca del *Vizio assurdo* e 18 quando il padre ha deciso di andarsene.

Nella vasta libreria dell'attore, intatta nella casa della figlia, in una riposante

² Parole di Luigi Vannucchi su "Amica", 10/1/1974. Nella stessa intervista Vannucchi ribadiva un elemento essenziale messo in luce anche da Fabbri, Lajolo e Sbragia: nella figura di Cesare non c'è solo Pavese, ma il disagio intellettuale di un'epoca. E ancora, alla richiesta di indicare il perché di tanta emozione da parte dei giovani nel vedere rappresentato Pavese, Vannucchi non ha dubbi, per la carica trasgressiva e ribelle del suicidio, per l'eterna adolescenza dello scrittore, recepita come dato costruttivo ed esemplare non decadente, come nel pesante giudizio di Moravia, per «il complesso di non essere capito, in cui i giovani si ritrovano».

³ L'attore moriva suicida a Roma, nella notte tra il 30 e il 31 di agosto del 1978. La Rai trasmetteva *Il vizio assurdo*, pochi giorni dopo, il 9 settembre. Proprio in occasione della messa in onda Giancarlo Sbragia, regista dell'evento, all'"Unità" dell'8 settembre, dichiarava che si erano fatte illazioni affrettate e semplicistiche, collegando i due suicidi. «L'esperienza vissuta da Luigi nei panni di Pavese fu per lui motivo di grande gioia per i consensi ottenuti da parte di critica e pubblico. Se questa gioia fosse più ricorrente nella vita di un attore impegnato e rigoroso come era lui, non si verificherebbero, forse, gesti così tragici». Lo spettacolo andò in scena per la prima al "Verdi" di Padova il 24 gennaio del 1974, con la regia di Sbragia e le scene di Gianni Polidori, l'organizzazione di Fulvio Fo. Con Vannucchi, Paola Mannoni, Mattia Sbragia, Valentina Fortunato, Ivo e Antonio Garrani, Valeria Ciangottini, a cui si aggiunse Sergio Fantoni nei panni di Alajmo e altri ancora nelle successive repliche.

campagna appena fuori Roma, campeggia tutta l'opera di Pavese, nella classica edizione Einaudi. Per lo spettacolo Luigi l'aveva riletta interamente per la quarta volta. Poche frasi sottolineate. Si avverte un culto anche esteriore del libro, la vasta cultura. La protezione di una sacralità. Del copione del *Vizio* nella Edizione degli Associati, Sabina conserva due copie. Una utilizzata probabilmente per la registrazione Rai, (lo spettacolo andava in onda nel settembre 1978, appena dopo il suicidio di Vannucchi) con alcuni autografi di Luigi, con i tagli effettuati per la messa in scena, con alcuni appunti in cui è riconoscibile la grafia di Sbragia, e altri ancora presumibilmente di tecnici delle luci. Un'altra è intonsa, a parte la firma e la data 21/11/1974, il compleanno della figlia. Come se a parlare fosse il silenzio, la particolare atmosfera d'emozioni.

Nella copia di lavoro, oltre gli interventi professionali, poche le sottolineature. Una significativa nell'introduzione di Fabbri. Frasi brucianti, che devono aver colpito Vannucchi, come Fabbri. Sono del resto la chiave interpretativa, l'immagine all pervading, della stesura definitiva, che trovava d'accordo gli autori, il regista, il protagonista. Vale la pena di richiamarle ancora, come in uno specchio in cui si guardano i protagonisti di una storia prolungata nel tempo, dallo scrittore, al biografo, al drammaturgo, al regista e agli attori:

In quel cercare di chiedere aiuto agli altri per ritardare o per allontanare l'istante del suicidio c'era forse la estrema tensione e certi gesti intensamente evocatori della tragedia. E tutto poteva essere contenuto in quella elementare e intrattenibile richiesta di aiuto (viene in mente il Kirillov dostoeschiano); tutto poteva essere evocato, riportato al presente. Dunque: le ultime ore di uno che si è condannato volontariamente a morte; i suoi pensieri, le ragioni, e tutto il carico di irrazionalità e i ricordi e le estreme speranze racchiuse nel gioco, nella scommessa che qualcuno gli risponda, gli dia una mano, e momentaneamente almeno lo salvi.

È stata la strada che abbiamo scelto.

Da questo il volto straziato, in questo il volto straziato, che certo non è di tutti gli istanti di Pavese, ma che è un volto di Pavese. Mantenuto fino all'estremo nello spettacolo, per arrivare, diretto e forte, come un pugno nello stomaco, anche per simboleggiare la sofferenza di una intera generazione, quella per cui la giovinezza si era conclusa con un sordo rancore per le speranze distrutte e per cui la guerra poteva rappresentare una tana, una scusa, un rifugio, un rimorso e l'attivismo del dopoguerra, per un certo periodo, un riscatto e un risarcimento. Volto che rimane per anni nell'immaginario collettivo quello di Pavese, tante è vero, ricorda Sabina, che alcuni giornali, in quegli anni, confondevano la foto dell'attore con quella dello scrittore, e viceversa.

A rendere più struggente l'interpretazione, contribuiva la stritolante struttura

di processo, tipica del teatro di Fabbri, continuazione della pirandelliana «stanza della tortura». Cesare, circondato dal pubblico, rivive i momenti cruciali della sua esistenza. L'attore non può sottrarsi agli sguardi ravvicinati, è incollato al personaggio: «Il pubblico sul palcoscenico è una giuria di tribunale [...] al cui giudizio è sottoposto il caso Pavese, come caso umano, come dramma esistenziale»⁴.

Vestire i panni di Pavese è stato per Vannucchi uno dei momenti salienti della carriera⁵. Critici e amici attori lo considerano uno dei suoi capolavori interpretativi. Insieme a Sbragia ha lavorato con gli autori, ad alcune scelte che, modificando il testo, lo hanno reso ancora più tragicamente efficace per la rappresentazione.

Ecco come l'attore ricordava la genesi del testo, in un'intervista all'«Avanti», il 13 novembre del 1974.

Lajolo aveva raccolto un immenso materiale su Pavese, qualcuno [Giorgio Strehler e poi lo stesso Sbragia] gli ha consigliato di utilizzarlo per un lavoro teatrale. Era necessaria la mano di un tecnico. La scelta è caduta su Fabbri [...] Dal primo incontro [tra Fabbri e Lajolo] si è subito stabilita una simpatia, un rapporto di stima reciproca che ha permesso che il lavoro si svolgesse con la completa partecipazione di entrambi [...] Circa tre anni fa, Diego Fabbri mi ha telefonato mi ha parlato di questo lavoro su Pavese confidandomi che ritrovava in me l'attore adatto per interpretare il ruolo dello scrittore piemontese [...] L'intervento di Fabbri lo si nota nella tecnica drammaturgica tipica del suo modo di lavorare che si snoda solitamente attraverso la struttura processuale. Una volta terminata la stesura ci siamo ritrovati: autori, testo e noi Associati. Allora è cominciata la discussione. Il lavoro andava bene, ma erano opportuni alcuni interventi: vi furono infatti altre due successive stesure, furono eliminate alcune scene e operate alcune modifiche per rendere il lavoro efficace dal punto di vista teatrale⁶. Il risultato è stato sorprendente. Il testo esprime, ci sembra, il valore politico e artistico dell'opera di Pavese. La

⁴ Luigi Vannucchi a "Sette" il 19 febbraio 1974.

⁵ Nato a Caltanissetta il 25 novembre 1930, Luigi Vannucchi frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico a Roma, esordendo, in quel contesto, in *Donna del Paradiso*. Diplomatosi nel 1952, la sua prima interpretazione di rilievo con la compagnia Gassman/Squarzina è Laerte nell'*Amleto*, nello stesso anno del diploma. Prima degli Associati, in numerose rappresentazioni di grande successo, si lega, tra gli altri, con la Compagnia del Teatro Nuovo di De Bosio, al Piccolo di Milano (lunga tournée con *Arlecchino servitore di due padroni*), a Fantoni e la Occhini. Grande successo personale l'interpretazione di Aligi nella *Figlia di Iorio*, nel 1961. Intanto ottiene larga popolarità con gli sceneggiati televisivi, *I promessi Sposi*, *Delitto e castigo*, *I demoni* e, protagonista assoluto, nel *Cappello del prete* di De Marchi. Del 1971 anche la memorabile interpretazione del fisico John Fleming in *A come Andromeda*. L'ultima grande apparizione teatrale, lo si diceva, il Duca in *Misura per misura* con Squarzina regista.

⁶ Le scelte registiche sono sintetizzate da Giancarlo Sbragia nell'edizione del testo per la Rizzoli dell'ottobre 1974.

nostra preoccupazione di dover lavorare di fronte ad un pubblico ha fatto sì che al di là dell'ideologia si evidenzi un problema, che è poi il fatto dominante nella vita del poeta delle Langhe: la difficoltà di comunicare con gli altri.

Poco più avanti l'attore spiega il suo rapporto con Pavese:

In effetti sono diverso da lui. Non sono uno scrittore, non ho il suo genio, il suo talento. Non sono nemmeno vittima di solitudine, ho maggior successo con le donne. Queste le differenze. Ma sento in comune con quest'autore, che è uno dei miei preferiti, una malinconia di fondo sul piano emotivo e su quello intellettuale.

Parole ancora più chiare quelle in «Avanti» del 18/4/74:

Un attore è sempre emozionato quando deve identificarsi con una persona realmente esistita, per giunta famosa. Nel mio caso l'emozione è ancora più intensa poiché Pavese è stato l'autore da me preferito durante la prima giovinezza. Il suo *Diario* e le sue *Lettere* mi hanno tenuto compagnia durante molte notti ai tempi in cui frequentavo l'Accademia d'Arte Drammatica. E ho sempre pensato di essere legato a lui da un insieme d'affinità determinate dalla generazione comune e da una sorta di pessimismo che molto spesso travolge anche me.

Con la meticolosità che gli era propria, l'attore compie un miruzioso lavoro di ricerca, incontrando amici di Pavese, diventando amico di Fernanda Pivano, cercando di respirare il suo mondo. Desiderò perfino calarsi nei panni del Pavese del "fare" (opposto, si ricorderà negli scritti di Calvino, a quello dell'"essere"), ma senza successo, poiché non gli fu possibile, come per molti studiosi, me compreso, accedere nel suo ufficio einaudiano e sfogliarne le carte.

In merito alla sua interpretazione, risponde alle domande del «Corriere della sera», il 12 novembre 1974 e della «Gazzetta del Popolo», il 7 dicembre 1974:

Il teatro è fatto anche di fantasia e di invenzione, ed io non mi sono posto il problema di essere Pavese né me lo ha posto il regista Giancarlo Sbragia. Il protagonista di questo testo si chiama Cesare, scrive dei libri, ha vissuto in un certo momento storico e parla con le parole di Pavese, ma desideravamo che non fosse soltanto Pavese perché altrimenti avremmo raccontato una storia privata. Noi cerchiamo di raccontare, attraverso le parole e le esperienze di Pavese, una storia che può appartenere a molti altri intellettuali, e fortunatamente non solo agli intellettuali [...] Ho molto amato Pavese, e a diciotto o vent'anni ho sofferto sulle sue opere come buona parte della mia generazione. Questo non toglie che ho scartato fin dall'inizio l'identificazione fisico-psicologica integrale. Non gli faccio neanche fumare la pipa! Sembra una sciocchezza, ma Pavese con la pipa in bocca è già rappresentativo. Certo, ho

cercato di vedere dei filmati che non esistono più, ho cercato di ascoltare la sua voce, mi sono riletto tutte le sue opere, ma solo come ispirazione per reinventare un Pavese completamente nuovo. Pavese avrà camminato in modo diverso, tra l'altro era più basso di me, tra altro aveva meno successo con le donne di quanto ne ho io. Mi sono inventato un Pavese mio, mio e di Sbragia, che oltre a tutto molti amici ritrovano in una certa aria, in un certo nucleo psicologico scontroso e riservato».

Amo Pavese, mi sento coinvolto nella storia di un signore con gli occhiali, triste, angosciato, alla ricerca di una sua dimensione umana. Per la prima di Torino mi farò scoriare i capelli ancora un po', diventerò più brutto – e siccome sono un vanesio, è un gran sacrificio – e combatterò con più impegno la mia battaglia serale, a difesa di quella che i critici, bontà loro, hanno giudicato la mia miglior interpretazione.

[Quale lato del temperamento dello scrittore le è stato più difficile interpretare?] Penso una certa goffaggine, una matrice contadina che Pavese portava in sé. Goffaggine curiosamente e incredibilmente mescolata con una intelligenza ed una acutezza fuori dal comune.

Ci resta allora una "invenzione" di Pavese, al di là di tutte le polemiche, degli opposti punti di vista, accesi e polemici, sullo spettacolo, sinceramente sentita da Vannucchi, attraverso una professionalità estremamente seria, capace di mediare anche l'istintiva immedesimazione per un personaggio caro fin dall'adolescenza. «Io mi sono inventato un Pavese che amavo», ripeteva anche alla «Stampa» il 7 dicembre 1974. Quell'amore comprendeva una insoddisfazione attiva e a volte anientante per le "fastidiose" imperfezioni del mondo. Assoluta, in qualche modo vicina a quella di Cesare, come testimonia Sabina Vannucchi, a cui lascio la parola.

Testimonianza di Sabina Vannucchi⁷

Non credo di aver molto da dire, sicuramente nulla di sensazionale...

Le mie sono solo le parole di una figlia innamorata del proprio padre, strappate dalla vita troppo presto. Ricordo che tutti tentavano di legare la morte di mio padre al gesto di Pavese, rappresentato sulla scena ne *Il vizio assurdo*, io – invece – mi ostinavo strenuamente a separare le due cose, sottolineando come, dopo *Il vizio assurdo*, egli avesse continuato comunque a lavorare, anche con grande entusiasmo e successo personale.

Non c'è dubbio che il lavoro più gratificante per lui, dopo il *Il vizio assurdo*, sia stato *Misura per misura*. Ricordo la sua straordinaria vitalità e creatività, tali da in-

⁷ Nel trascrivere il dialogo con Sabina Vannucchi si è volutamente eliminate le domande a favore di una testimonianza continuata e diretta.

nescare una discussione con Squarzina che finì con l'allontanarli, dovuta all'idea di mio padre di interpretare il personaggio del "duca" come Shakespeare stesso, impegnato, contemporaneamente, a guardare e creare i personaggi.

Ricordo, a tal proposito, che una volta, nel corso delle prove, mentre Gabriele Lavia ed Ottavia Piccolo erano in scena, egli uscì dalle quinte e si mise a sedere con foglio e penna, sotto uno dei due palchetti di proscenio (che al Valle sono proprio sul palcoscenico) a voler rappresentare lo Shakespeare-Duca che, da burattinaio della storia, muove tutti i fili degli avvenimenti, anche quando non appare nei dialoghi.

Mio padre era già fortemente depresso, stava male. Entrava in uno stato di profonda depressione intorno ai mesi di maggio-giugno, grosso modo alla fine della stagione teatrale, e tornava a vivere in autunno, con la ripresa del lavoro. Ad ogni modo, l'estate era per lui un momento decisamente buio.

Ricordo che ne *Il mercante di Venezia*, nell'estate del '78, poco prima che se ne andasse, appariva evidente che stesse male. Ricordo perfettamente il monologo di Shylock, recitato con profondo dolore, con una sofferenza non dovuta alla semplice interpretazione: un dramma personale sovrapposto al dramma del personaggio.

Delle polemiche suscitate allora dallo spettacolo *Il vizio assurdo*, non ricordo quasi nulla e neppure mi sono preoccupata di approfondire l'argomento in seguito. Ricordo, invece, che Lajolo e Fabbri nutrivano una profonda stima nei confronti di mio padre e, con la sensibilità e l'intelligenza degli autori contemporanei quando sono presenti alla messa in scena di uno spettacolo, ne sapevano assecondare la personalità e le richieste.

Credo che il *Il vizio assurdo* abbia ricoperto un ruolo centrale nella carriera di mio padre, innanzi tutto per l'amore nutrito fin dalla gioventù per Pavese, nel quale in un certo senso, aveva rivisto la propria vita, il proprio tormento interiore, la propria difficoltà ad accettare le cose piccole del quotidiano, l'insoddisfazione costante; poi per il successo dello spettacolo stesso, nel quale egli era assolutamente straordinario, strepitoso

Lo spettacolo fu davvero un successo incredibile, ripreso moltissimo, celebrato da pubblico e critica, innovativo, di rottura degli schemi tradizionali come molti dei lavori degli "Associati", un modo di portare il teatro moderno dalle "cantine" ai palcoscenici dei grandi teatri, dal Quirino al Valle. Ricordo come articoli di allora su Pavese recassero la foto di mio padre e viceversa...

Una cosa che mi viene in mente è che lui aveva voluto tenere in tasca, alla maniera di Pavese, dei libri, in modo che gli abiti di scena apparissero sformati, quasi goffi. Ricordo gli occhiali, il volto dall'espressione cupa, le sopracciglia aggrottate.

Mi torna alla memoria che durante le prove di *Misura per misura*, mentre lo guardavo truccarsi in camerino, mi disse "vedi che bel mestiere? è davvero il mestiere più bello del mondo... giochi per tutta la vita..."

Al contrario, e qui la prova della sua particolare immedesimazione nel personaggio di Cesare, quando provava il *Il vizio assurdo*, era taciturno, severo, singolarmente concentrato. Chissà che quel prendere pillole per finta tante volte, non sia stata una forma di esorcismo; un rappresentare sulla scena le sue paure, un tentativo disperato di allontanarle, la sua incapacità di risolvere nel quotidiano un profondo dissidio interiore...

Ricordo che dalla separazione dei miei genitori, avvenuta nel '74, trascorrevi con lui ogni periodo di vacanza dalla scuola; il nostro era un rapporto particolare, privilegiato, che univa al tradizionale legame padre/figlia, il fatto che mi avesse eletta sua confidente.

Tutto ciò, ovviamente, mi lusingava ed inorgogliava. Non litigavamo mai, nessuno screzio, se non i suoi bonari rimproveri per il mio non leggere mai abbastanza o non vestirmi esattamente da "signorina".

Eppure sentivo che mi amava profondamente, che mi adorava, sapeva farmi sentire "la sua principessa".

Quando ha deciso di andarsene, la mia prima domanda è stata "Ma allora io non contavo nulla, non ero abbastanza..."

Ha lasciato due lettere, una per noi ed una per la sua compagna di allora in cui ha scritto "Si tratta di un malessere mal curato".

Da allora la parola malessere ha assunto per me un significato ben diverso; alcune volte mi accorgo che la si usa senza darvi il giusto peso.

Dico sempre che se tutto fosse accaduto ora, mio padre avrebbe potuto risolvere il suo male con la medicina. In analisi non è mai voluto andare: la riteneva una sciocchezza, senza senso, una sorta di "vezzo" femminile.

L'ho visto prendere pillole, per dormire e per stare sveglio, praticamente per tutta la vita.

C'era dunque un problema che è stato forse solo "tamponato", ma non certo risolto. Sicuramente anche la separazione, il fallimento della famiglia devono averlo provato fortemente.

Era un intellettuale ed un artista, è vero, ma era fondamentalmente un uomo di vecchio stampo, legato a valori tradizionali.

Parlando in seguito con medici e studiosi, ho scoperto che il suo disturbo oggi si chiamerebbe ciclotimia o meglio "depressione ciclotomica" a cicli appunto, quegli intervalli che per lui corrispondevano alle stagioni teatrali... e potrebbe essere curata, amara ironia della sorte, proprio con delle pillole...!!

Ora attendo con ansia di entrare in possesso dei suoi diari... forse allora molti dei miei "se" troveranno risposta, molte nebbie si dissolveranno e la Sabina oggi adulta, potrà confrontarsi con il Luigi Vannucchi padre, ma soprattutto uomo. Sarà un modo, il solo ormai possibile, di conoscere una persona sottrattami troppo prematuramente e di riconciliarmi con il passato.

Diego Fabbri - Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*

A Giancarlo Sbragia, a Luigi Varnucchi
e a tutta la cooperativa teatrale « Gli associati »
che credettero subito a questo *Vizio assurdo*

Gli autori

Prefazione

Se abbiamo pensato di scrivere una storia drammatica che, partendo da un poeta e scrittore come Cesare Pavese, toccasse i problemi esistenziali di molti intellettuali in quel tempo del fascismo, della Resistenza e del dopo è anzitutto perché nutriamo ammirazione e soprattutto amore per le opere di Pavese e ci ha interessato il suo travaglio creativo e umano.

Questo lo affermiamo come unica spiegazione del perché abbiamo affrontato un tema così difficile teatralmente pur avendo alle spalle una biografia scritta su Pavese che fa seguito alla nostra amicizia e allo studio attento di tutti i suoi libri. La nostra collaborazione che partiva da un incontro tra ideologie e culture diverse ci difendeva per normale dialettica sia dall'agiografia sia dal sentimentalismo. Per questo il lavoro si è sviluppato anche tra noi come un dibattito di idee e i fatti che il teatro richiedeva non dovevano esserne che l'indispensabile supporto rispettandone la scontroosità, la timidezza e anche i tremori umani del personaggio perché rivelatori dello scrittore che ha nel tempo rafforzato la sua influenza come inventore di miti che ancor oggi sono al centro degli interessi culturali di tanta gioventù in ogni parte del mondo.

Man mano che il testo teatrale si andava sviluppando, pagina per pagina certamente ci nascevano dubbi, preoccupazioni, apprensioni. Ci rendevamo conto che rievocare un amico, farlo vivere su una scena era assumersi una grossa responsabilità. Siamo tornati spesso ai suoi lunghi racconti, al suo diario, alle sue lettere e ci siamo convinti che lui prima di ogni altro aveva voluto rendere pubbliche anche le parentesi più intime della sua vita. In una sua lettera del 1926 abbiamo letto: «Io mi ho l'aria di un mendicante spiritualmente. A tutti vado descrivendo le mie

miserie interiori, come gli accattoni van mettendo in mostra la loro sordidezza. E per che cosa lo faccio? Per cercare conforto?

Per farmene vanto? Per cavarne una pagina d'arte? Chi lo sa? Anche questa incertezza è parte, è parte grandissima della mia miseria», e abbiamo ritrovato le stesse cose o altre più gravi, persino masochiste nelle ultime lettere e nel *Mestiere di vivere* quasi una ricerca del pettegolezzo su se stesso e contro se stesso.

Nel *Mestiere di vivere* abbiamo anche ritrovato la sua convinzione di essere uno scrittore che avrebbe battuto gli altri alla distanza cioè finalmente una certezza fra le tante perplessità e dubbi e contraddizioni, certezza particolarmente significativa per lui perché riguardava il valere alla penna, sicura forza contrastante al suo vizio assurdo.

Su questi elementi abbiamo lavorato cercando di farli apparire sulla scena attraverso personaggi emblematici più costruiti su «un ritmo indistinto, un gioco di eventi» proprio come lui li creava: «I personaggi sono per me un mezzo non un fine. I personaggi mi servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade».

Ritmo, favole intellettuali eppure la sua sofferenza cresceva ed il suo bisogno di umanità e calore lo spingeva ad aprire grandi dialoghi tra la campagna e la città, tra Piemonte e America, tra cultura e politica, tra luna e falò. Ci è parso per questo più giusto che quel suo dialogare continuasse anche dalle scene di un teatro con migliaia e migliaia di persone.

C'era poi la parte sociale e politica vissuta da Pavese che in colleganza con quella culturale non era fino allora emersa con il rilievo che meritava. Era invece la parte che, assieme a quella dello scrivere, l'aveva sicuramente aiutato a respingere la morte fino a quarantadue anni.

Chi abbia letto con partecipazione *I dialoghi col compagno*, *Il compagno*, *La casa in collina*, le poesie del '45 (pubblicate postume con quelle del «disamore») e *La luna e i falò* ha certo inteso come la guerra, le città bombardate, la ricerca dell'uomo anche in lotta per la libertà fossero per Pavese un'emozione profonda, come naturale conseguenza del suo antifascismo di gioventù più patito che combattuto, compreso il carcere e il confine politico a Brancaleone Calabro.

Ecco perciò che gli spari con i quali la regia di Sbragia conclude la prima parte del dramma corrispondono e fanno da eco a questo salutare turbamento di Cesare, al suo «orrore del sangue». Sono perciò stati da noi accolti non come una trovata d'effetto ma come il grido di Cesare sempre soffocato anche se lo rodeva nel profondo. Così come chi ha letto le poesie di *Lavorare stanca*, *Prima che il gallo canti*, *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* e *Le lettere* non farà difficoltà ad intendere la presenza talvolta anche morbosa delle donne e il suo atteggiamento spesso convulso verso di loro.

La donna è stata l'ossessione della vita dell'uomo e dello scrittore e non è solo il

caso di Cesare. Ai suoi lettori sarà più facile che ad altri riconoscere nei personaggi femminili del dramma non questa o quella donna della sua vita ma quelle che sono raccontate nei suoi libri perché in quelle, più che nei personaggi maschili, Cesare disegna il suo controverso e contraddittorio autoritratto.

La verità, soprattutto se così sofferta con una cadenza tanto costante quanto drammatica, può essere pettegolezzo? È dissacratorio cercare di capire i motivi delle angosce della sua vita, i ritmi indistinti del raccontare dei suoi personaggi, le sue realtà e i suoi miti, il suo impegno e linguaggio tragico?

Certo la «chiave» teatrale ci veniva offerta dalla morte di Pavese, perché fu una morte combattuta per tutta una vita senza la forza di debellarla e che anche mentre aveva deciso di lasciarsi ghermire, tenta fino all'ultimo di respingere.

Dal lucido silenzio della solitudine di quella camera d'albergo Pavese poteva riprendere il suo discorso in prima persona per parlare a chi ha attraversato il suo tempo e ai giovani sempre assetati di conoscenza e verità.

Ecco, in fondo, il dramma è nato come ricerca di una problematica che interessa l'uomo di tutti i tempi e come ricerca di verità. L'importante era non cadere in nessun modo in una celebrazione, anzi era come inventare, da tutto quanto avevamo letto e sapevamo, il personaggio di Cesare.

«Scrivere è come fare l'amore, come ballare», e anche il teatro non si fa «per teoria o per necessità storica», ma perché si «hanno certe cose in corpo» che dovevano venire fuori. Anche in questo ci siamo sentiti in intesa con Pavese.

Diego Fabbri
Davide Lajolo

Personaggi:**CESARE****ALAJMO****POLI detto «Il diavolo»****GASPARE****PAOLO****OPERAIO in tuta****UN INSERVIENTE****UN VECCHIO****ANNA la «Ragazza dalla voce rauca»****L'AMERICANA****SIMONA****LA MADRE DI GASPARE****IL PRESIDENTE DEL TRIBUNALE SPECIALE UN CANCELLIERE****QUALCHE ALTRA PRESENZA,****se occorre.****La vicenda si svolge alla fine di agosto del 1950.**

Parte prima

Un dispositivo scenico di estrema semplicità che indichi, al centro e in maniera sufficientemente esplicita, una camera d'albergo con il letto di metallo, un tavolino e uno di quei bassi cavalletti apribili su cui si appoggiano le valigie. È il solo luogo deputato che debba essere riconosciuto.

C'è poi – altro elemento fisso – un grosso orologio rotondo dalle lancette in silenzioso movimento che pende nel vuoto della stanza, incombente, come sospeso.

Il resto del «dispositivo» potrà essere articolato su piani praticabili, ma questa sarà faccenda da lasciare all'ideatore dello spettacolo, in modo da consentire la massima libertà di movimento ai personaggi chiamati o evocati o in qualsiasi modo introdotti. Nessuna macchinosità che turbi o complichì la estrema semplicità del pretesto drammatico.

La semplicità è delle cose tragiche, e a questa tragedia si addice la massima, spoglia semplicità.

La rappresentazione comincia.

Tutta la scena è in penombra: si intravede con qualche suggestione solo il lineamento della struttura scenica, ma senza alcuna precisione.

Solo l'orologio sospeso in mezzo come una luna polverosa diffonde un po' di luce opaca, rossastra.

Poi appare un'ombra.

I

INSERVIENTE Ecco. Aspetti che accendo.

(Una luce si accende e rischiara la scena. Entra un Inserviente d'albergo vestito di grigio con un tipico grembiale verde annodato dietro. Ha una valigetta in mano e fa per posarla sul cavalletto)

CESARE *(Lo segue: è rimasto sulla soglia a guardare la stanza ma senza interesse alcuno, sembra piuttosto fissare qualcosa davanti a sé. All'Inserviente, prima che abbia posato la valigia)* Dia, dia pure a me che mi serve subito. *(Prende dalle mani dell'Inserviente la valigia e la posa di piatto sul tavolino. E d'improvviso s'alzano dei rumori come di mobili smossi e poi di passi di corsa e poi di risa sguaiate che si alternano e si prolungano e sembrano irreali come se si trattasse di misteriosi spettatori occulti che accolgono beffardamente l'ingresso del Protagonista o l'apertura della sua valigia. Lui rimane interdetto, sospeso e un po' spaurito: appoggia la mano sul coperchio della valigia che aveva già cominciato ad aprire facendo scattare le due serrature automatiche quasi a proteggerne materialmente il contenuto. A voce bassa, ma alterata)* E chi è? Che sono questi rumori?

INSERVIENTE Mah. Gente, signore. Clienti che vanno e vengono...

CESARE Rumori strani... Non sono solo rumori di oggetti o voci di persone... c'è anche dell'altro.

INSERVIENTE *(Scopriamo che l'Inserviente è giovane, forse molto giovane; lo si nota dal sorriso)* Scusi signore, ha intenzione di fermarsi?

CESARE Non so quanto. *(È sempre intento a seguire i rumori che non sono del tutto cessati)*

INSERVIENTE *(come recitasse un formulario)* Quanti giorni? Per sapersi regolare al «bureau de réception».

CESARE *(E ha un gesto un po' seccato; sbrigativo, con voce arida)* Dipende da oggi. Stasera, stanotte, ecco. Dovrei vedere certe persone... almeno spero... Se non le vedo, non aspetto. Che ci starei a fare. *(E assume un atteggiamento cupo)*

INSERVIENTE Per carità, con suo comodo; appena lo sa abbia la bontà di dircelo. Ecco.

CESARE Ma sì, ma sì. *(S'è messo a girellare per la stanza e a guardare; senza volgersi all'Inserviente)* Perché tanta premura di saperlo? Sareste al completo?

INSERVIENTE In questo preciso momento no, ma può essere che...

CESARE Non direi che facciano a pugni i clienti per venire qui. *(S'è fermato davanti a un vasto calendario a blocco appeso alla parete, di quelli da cui si staccano i foglietti giornalieri col grosso numero stampato in rosso. Segna il 3 agosto)* Questa camera vede? – Non è stata più occupata dal 3 agosto, e siamo al 26.

INSERVIENTE Non badi, signore, al calendario. Qui, in questa stanza, e mi può credere, c'è stata gente fino a ieri. Ma capita spesso, più spesso di quanto si creda, che nessuno si prende la briga di aggiornare il calendario. *(Ha cominciato a staccare i foglietti arretrati, dapprima a mazzetti di tre o quattro, poi più cautamente uno alla volta, giorno per giorno, seguito attentamente da Cesare)* Ventitré... quattro... cinque...

CESARE *(con una specie di tremore)* Sta' attento adesso a non staccarne di più... a non andare troppo avanti...sarebbe quasi peggio che restare indietro... guai a chi va troppo avanti...

INSERVIENTE *(rassicurandolo)* Così siamo giusti al ventisei.

CESARE Sì. Se per sbaglio avessi staccato fino al ventisette sarei stato obbligato a restare almeno fino a domani. Non so se capisce...

INSERVIENTE *(fa un gesto vago)* Se non ha altro da chiedere...

CESARE Vada, vada, pure.

INSERVIENTE Se occorre qualcosa non ha che da chiamare. Il campanello è lì.

CESARE Sì.

INSERVIENTE *(si avvia)*

CESARE *(fermandolo)* Senta. E il telefono, che non lo vedo?

INSERVIENTE *(rientra, guarda il letto, è stupito di non vedere il telefono sul comodino, si china e spostando la coperta rialza l'apparecchio da terra)* Eccolo qua, eccolo... l'avevano posato a terra per le pulizie...

CESARE Funziona?

INSERVIENTE Dovrebbe. *(Stacca il ricevitore, aspetta un momento, si sente una voce parlare nella cornetta)* Ah, bene... sono io... volevo solo sentire se c'era la linea... *(e depone il ricevitore sulla forcella)* Tutto bene. Basta che chieda il numero al centralino.

CESARE Dovrò fare diverse telefonate... anche all'estero, penso. Può darsi anche all'estero. Non vorrei però aspettare un secolo.

INSERVIENTE Da noi non c'è molto lavoro di telefono. Dipende dal nostro tipo di clientela. E poi questa è ancora una stagione morta. Non ha visto la città? Un mezzo deserto. La gente non è ancora tornata dalle vacanze. Ormai tutti prendono le vacanze.

CESARE Lei no.

INSERVIENTE Per me, vede è diverso. Io lavoro di più quando il personale è in ferie.

CESARE E come mai? Lei non è il personale?

INSERVIENTE Sì, sì... ma avventizio. Io sostituisco, data la stagione... Io, veramente, sono studente. Ho ancora diversi esami da dare, e allora cerco di guadagnare un po' in questo modo.

CESARE *(fissandolo)* Mi parevi uno strano inserviente.

INSERVIENTE (*torna ad avviarsi per uscire*)

CESARE Aspetta, prendi, se non t'offendi... (*gli dà una mancia*)

INSERVIENTE (*la prende*) Grazie.

CESARE (*bruscamente*) Tu che cosa credi che io sia venuto a fare qui? Te lo domandi? Te l'immagini? Pensi a incontri con donne?

INSERVIENTE Se pensassi alle donne non avrei niente da chiedermi. Sarebbe la solita storia.

CESARE La solita storia, dici?

INSERVIENTE Sì, perché adesso vengono quasi tutti per appuntamenti con donne. Lei non mi pare proprio.

CESARE (*un po' aspro*) E perché non credi che possa essere anche per me la solita storia di donne?

INSERVIENTE (*non risponde, ma scuote la testa*)

CESARE Si vede? Da che si vede?

(*Si sente, nel corridoio, il segnale di richiamo del campanello elettrico, stonato*)

INSERVIENTE Mi scusi signore, mi chiamano. Sarà qualche nuovo arrivo.

Permesso...

CESARE Và pure. (*L'inserviente esce. Cesare siede al tavolino, apre la valigia, tira fuori due o tre libri, un quaderno, carte, e lettere. Apre il quaderno e scrive*)

ALAJMO (*Appare, non parla a Cesare*) In fondo, è proprio questione di donne. Non di una sola, ma di tutte le donne. Poiché l'amore è veramente la grande affermazione. Si vuol essere, si vuol contare attraverso l'amore, si vuol morire con valore, con clamore, si vuol restare insomma. (*Si avvicina a Cesare che continua a scrivere, come se leggesse alle sue spalle*)

CESARE Lei è al dilà dell'Atlantico. Per due mesi lontani. E come aspettare tanto? E aspettare che cosa? In lei non c'è soltanto lei, ma tutta la mia vita passata. Certo io so di lei più cose che lei non sappia di me. È lei la venuta dal mare, è lei... Due mesi... e poi, *any moment*, potrà tornare... Ma se tutto crolla? Resta la prova, la prova o... il fallimento. E allora, che cosa farò allora? I Suicidi sono omicidi timidi. Ma il coraggio? Tutto sarà nell'averlo al momento buono. (*S'interrompe, alza il ricevitore*) Vorrei Los Angeles. Vorrei all'apparecchio Constance Bennett. (*Dice la sigla e il numero*) Lì è sera tardi, anzi notte. Se c'è la persona risponde di sicuro. Certo che aspetto. Non mi muovo. Grazie. (*Riabbassa il ricevitore. Sembra improvvisamente rianimato, acquista vivacità anche nel ritmo del discorso, si alza; tra sé*) Deve darmi una risposta. Non posso solo aspettare passivamente, devo anche «forzare»... forzare in un certo senso il destino... (*Irritandosi un po' con se stesso, come chi è abituato a restare solo a meditare e a parlare da solo come fossero in due*) Affidarsi al caso, aspettare un segno o provocarlo! (*Si ferma davanti al calendario e con una certa solennità*) Io aspetto un segno, e poi... Per quanto irrazionale possa sembrare. Insomma, lancio anch'io la moneta. «Homo Ludens». Va bene, diciamo

pure che mi metto alla prova. Vivere in questo modo un giorno di più non ha alcun senso, per me.

II

ALAJMO (*parlando direttamente con Cesare: comincia la loro «disputa» di amici*) Tu però, Cesare, confondi l'amore con il bisogno di compagnia che hai.

CESARE (*volge la testa, ha un vago sorriso, annuisce*) Chi ti dice che l'amore non nasca da un imperioso bisogno di compagnia, e non sia proprio uno stare insieme, e basta?

ALAJMO In questo modo nascerà qualche surrogato dell'amore, non dico di no, come certi caffè che abbiamo bevuto durante la guerra, del caffè avevano solo il colore e appena un'ombra di sapore; però non avevano più il veleno, la droga — non avevano la caffeina — e non ti facevano battere il cuore anche se ne bevevi dieci.

CESARE E l'amore sarebbe il veleno, la droga?

ALAJMO Anzitutto. Soprattutto. Quel che fa battere il cuore.

CESARE: E io non sarei fatto per questa droga.

ALAJMO (*vivace, pronto*) Chi l'ha detto? Io no! Sei tu che lo credi e lo temi, e ti chiudi, fuggi la gente e diventi scontroso al primo sapore di quel veleno. Lo gusti appena, ti piace, ma subito lo sputi. Sei un controsenso, Cesare.

CESARE E perché, secondo te?

ALAJMO Secondo me... (*una reticenza*) Perché sei tenero, timido e ti difendi con la presunzione.

CESARE Oh, se sono timido! E forse anche tenero alle volte! (*Una sospensione*) E vorresti che non fossi nemmeno presuntuoso?

ALAJMO Hai paura di essere disprezzato da una donna. Ecco. E non capisci che se una ti ama non ti disprezzerà mai.

CESARE (*amaro*) Mai, eh?

ALAJMO Mai, mai, se ti ama. Qualunque cosa tu sia, qualunque cosa tu dica o tu faccia.

CESARE (*come decidendosi a una estrema confessione avanza verso Alajmo, lo prende sottobraccio e lo porta in una zona della ribalta*) Senti Alajmo: con l'Americana eravamo a letto insieme in quell'albergo in montagna dove lei stava girando il film. A letto. Pareva che fosse amore. Io le parlavo dei miei progetti, della nostra vita insieme. Lei mi guardava con tutti gli occhi aperti, a bere quel che dicevo. E d'un tratto s'è levata sui gomiti, è saltata giù... (*mescolando parole inglesi e altre smozzicate in italiano*) «Sei insopportabile... parli... insopportabile... solo parli... » ed è

scappata... è uscita nel corridoio... è entrata nella camera di faccia dove dormiva quell'attore... è andata da lui...

ALAJMO (*china lentamente la testa, non osa guardarlo in faccia*)

CESARE È la pura verità. (*un silenzio*) – Non mi disprezzava, dici?

ALAJMO (*con pudore*) Voleva fare l'amore... e tu parlavi.

CESARE Erano parole... d'amore.

ALAJMO È che tu vuoi amare a modo tuo, vuoi amare tu, secondo il tuo gusto, e non ti importa di essere amato. Sei egoista.

CESARE Già detto, da Rilke.

ALAJMO Vedi! Letteratura! Rilke... Letteratura, anche quando fai l'amore... Ma possibile...

CESARE Se sono così! E poi non è letteratura come dici tu. È anche vita, è anche amore! Quel che a Rilke piaceva era amare, però essere amato lo soffocava, lo annoiava dopo un po'. Però era lui che se ne andava. Con me se ne vanno loro: non vogliono essere amate da me.

ALAJMO (*per addolcirgli il bruciore*) Lei in fin dei conti, è tornata.

CESARE Tornata per il premio «mondano», alla vigilia di ripartire.

ALAJMO Ne fai una questione di calendario? Sei anche meschino!

CESARE No, perché l'amore ha i suoi tempi come la musica. È tornata a vedermi giusto prima di partire per l'America, e per un poco accanto al vincitore.

ALAJMO Avete parlato, avete chiarito. Questo me l'hai detto tu, non me lo sono inventato.

CESARE Sì. Le ho detto: «Constance, facciamola corta. Ti sposo. Se sei disposta a sposarmi, sposiamoci».

ALAJMO E lei?

CESARE Che ci doveva pensare. Che mi avrebbe fatto sapere la sua decisione, dall'America.

ALAJMO Mi pare sacrosanto!

CESARE Aspetto ancora questa risposta.

ALAJMO Ci pensa. (*Si stacca da Cesare, le braccia incrociate sul petto*) Se ti rispondesse di sì? Bruscamente di sì. Che fai?

CESARE (*semplice, netto*) La sposo.

ALAJMO Sei proprio deciso? Quanto durerebbe dopo quel che è successo all'albergo?

CESARE Lo so. Durerà al massimo due anni.

ALAJMO E allora, se lo sai già?

CESARE Sono due anni di più da vivere. Ti pare poco?

CESARE (*sorride amaro*) Io sto bene come un pesce nel ghiaccio. (*Squilla il telefono, si precipita a rispondere*) Sì, pronto. (*Ansima*) C'è da aspettare. E quanto? Ma aspetto! Sì, naturalmente. Dico che aspetto! Avrò pazienza, sì. Che ci vuol fare... (*abbassa*

il ricevitore e sembra accettare volentieri questa dilazione della sentenza; scuote la testa non si capisce bene se per ribellarsi o compiangersi; e all'improvviso levarsi di voci: nomi, titoli, numeri...)

III

PRIMA VOCE «Il Falò», ottantasette... «Il Falò», ottantotto... ottantanove...

ALTRA VOCE «L'onda Lunga», settantadue...

PRIMA VOCE «Il Falò», novanta, novantuno, novantadue...

(Mentre le voci continuano a succedersi un po' riverberate dagli altoparlanti, entra in scena, dai lati e dalla ribalta formando quasi una barriera al proscenio, varia gente vestita di nero, alcuni addirittura in smoking, le donne in abito da sera, e guardano e circondano Cesare che muove un po' la testa imbarazzato; allora una bella ragazza bionda con un vestito in lamè-oro si stacca fendendo il gruppo e protende le braccia verso Cesare che lentamente scende verso lei, sorridente. Lo prende per le mani e, tirandolo, lo conduce a un tavolino di ferro battuto, rotondo, bianco...)

PRIMA VOCE Centoventitré! «Il Falò» con centoventitré voti è ormai matematicamente il vincitore...

(Un applauso. La gente si stringe di più attorno a Cesare che tiene a sé cingendola alla vita Connie; alcuni fotografi fanno scattare i flashes, ancora battimani: davanti ai fotografi Constance bacia Cesare sulla guancia che sorride. Un istante di immobilità con una musica gioiosa di sottofondo, poi come timorosa di disturbare quel bacio che si prolunga la gente si allontana. Rimangono solo due o tre fotografi mentre un cameriere stappa con la solita effervescenza una bottiglia di champagne e mesce, poi si allontana lasciandoli soli)

CESARE Hai visto? Ho vinto il Premio «mondano». E tu sei qui!

L'AMERICANA Te lo sentivi. C'eri preparato. Finalmente un vestito elegante... che mi piace. Adesso sei contento?

CESARE Io sì. Chi ha perso forse no. Ma si consolino i perdenti: i libri importanti non vincono premi.

L'AMERICANA Ma sei contento?

CESARE Sarei contento se sparissero le luci e la gente, e rimanessi solo con te. Invece... Nessuna gioia supera la gioia del soffrire.

L'AMERICANA Allora soffri anche adesso?

CESARE Non è che soffra «particolarmente» adesso. Ma nemmeno adesso mi abbandona il mio «tamburino» qui nella testa, insistente, che batte, batte...

L'AMERICANA Ma che cos'è questo «tamburino», eh? Ossessione? «Orgasmo», «batticuore», o «l'insonnia» di sempre?

CESARE Anche, tutto questo ma è proprio un «tamburino». Me lo sento anche

adesso, ma soprattutto di notte quando tento di assopirmi... mi risucchia come in un gorgo... mi batte nel cervello... crolla il mondo... Mi riprendo al mattino a denti stretti, esausto. Ma se un giorno non ce la faccio a riprendermi... tu?...

L'AMERICANA Io?

CESARE Tu dove sarai? Sarai lì ad aiutarmi? Se non ci sarai la pagina rimarrà bianca. Sono un fucile sparato.

L'AMERICANA (*diffidente*) Mi spaventi. Lo fai per legarmi a te.

CESARE (*s'è messo a fissarla*)

L'AMERICANA Perché adesso mi guardi così?

CESARE (*senza staccarle gli occhi dagli occhi*) Non ti ho ancora guardata abbastanza, mia «inaspettata allodola». Vedi, Connie, non te lo dovrei dire: il modo più sicuro di sentire sempre nuova una donna che amiamo è quello di fissarla sempre, imperterriti. E un bel momento, di colpo, come per miracolo, ci sembrerà di non averla mai vista così, diversa, nuova, quasi un'altra, da amare più di prima e soprattutto in altro modo.

L'AMERICANA Più bella, vuoi dire?

CESARE Anche più bella, certamente.

L'AMERICANA (*fa un gesto brusco con la mano come per scacciare qualcosa*) Tu mi fai una certa paura, benché tu sia tanto... tanto mite, ma alle volte vorrei scappare e non farmi più raggiungere. Parlarti da lontano, e basta, non so se capisci. (*E imprevedutamente*) Dopotutto sono un'attrice, e americana, anche!

CESARE (*non sa trattenersi e sorride vistosamente*)

L'AMERICANA T'ho fatto ridere?

CESARE Sono tuo amante e perciò tuo nemico. Sei un'attrice, e ti difendi? (*dopo una reticenza, ambiguo*) Ma anch'io, sai, sono un attore. E bravo! M'è sempre piaciuto fare l'attore...

L'AMERICANA (*divertita*) Tu?

CESARE Non si direbbe, e invece... Anzi, ti dirò che spesso lo faccio.

L'AMERICANA Dove? Con chi? In pubblico? Anche con me? CESARE (*ha risposto alle varie interrogazioni con curiosi mugolii*) Anche con te.

L'AMERICANA Allora sei pericoloso.

CESARE Ma soprattutto con me stesso.

L'AMERICANA Allora vuol dire che ti trucchi, ti piace sembrare un altro?

CESARE Beh, diciamo che mi piace fare una parte. E se non avessi il «tamburino» che mi batte, che mi batte... Un istante fa pensavo: in lei non c'è soltanto lei, ma tutta la mia vita passata...

L'AMERICANA Vita come? Vita sentimentale, amori, vuoi dire?

CESARE Anche.

L'AMERICANA Questo che dici non è poi molto gentile. Sarei un insieme, l'insieme di tante altre?... Di quante?

CESARE Vedi, Connie: è che noi portiamo sempre noi stessi, interi, così come siamo... E se io, poniamo, mi uccidessi per te non mi ucciderei solo per te.

L'AMERICANA Ah, no?

CESARE Non ci si uccide per amore di *una* donna, ma perché l'amore nel suo insieme, nell'insieme delle sue esperienze, ci rivela nella nostra nudità, miseria, nulla...

L'AMERICANA Ma che idea... Pensare al suicidio quando guardi me – hai detto di trovarmi sempre nuova. Non hai detto così? O fai l'attore proprio adesso, che ti hanno dato un Premio e incoronato grande scrittore!? Che idea!

CESARE Sarebbe il momento giusto. Tu Constance non lo capisci «ammazzarsi»? Perché? Eppure ci pensano tutti. Il difficile è farlo bene, farlo senza polemica... farlo che sia una cosa vera... non deve essere una vendetta, ma un gesto necessario, pacato, intelligente: *il gesto*.

L'AMERICANA Lo sai che reciti proprio?! Adesso lo sento! Reciti un personaggio classico, lo stoico – è così o mi sbaglio? Si dice «stoico»?

CESARE Si dice stoico. Ma ti pare che reciti?

L'AMERICANA Assolutamente. E non mi fai paura. Adesso poi che mi hai detto che ti è sempre piaciuto fare l'attore ne sono certa. Se me lo dicevi prima ci saremmo risparmiate molte scenate.

CESARE Vuol dire che non sono maturato abbastanza, se si vede. Tutto, sai, dipende dalla maturità. (*La guarda e le sorride un po' fissamente. Poi mutando*) E per il resto che mi rispondi, Connie? Per noi?

L'AMERICANA Un giorno o l'altro ti risponderò, «vincitore». (*gli si avvicina e lo bacia un po' all'«americana»*)

CESARE (*improvvisamente teso, serio, quasi cupo*) Connie: se sei disposta a sposarmi, sposiamoci.

L'AMERICANA Ma parto domani, lo sai. Ti risponderò da lontano... (*muove alto il braccio in segno di saluto*)

CESARE (*quasi sillabando*) Sposiamoci... (*rimane immobile, in piedi, dice tra sé*) «.. la maturità è tutto» Chi l'ha detto... «la maturità è tutto?» Shakespeare o Melville? Ma Melville, Melville... Shakespeare l'aveva già detto...

IV

ANNA (*d'improvviso, irrompendo, pur rimanendo staccata da lui, con voce decisamente rauca*) Melville! Melville! Ah, ah, ah! Il capitano Achab quando naviga nel mar dei Carabi alla ricerca della famosa «balena bianca»... pensi che avesse ormai toccato la «maturità»?

CESARE (*si toglie lentamente gli occhiali e si mette una mano davanti agli occhi per scorgere Anna; come parlasse tra sé*) Anch'io sto inseguendo la mia «balena bianca».

ANNA Senza speranza, povero amico mio. La cercherai per tutta la vita senza trovarla mai?! Ma perché non sei rimasto a lavorare la terra, a zappare nelle tue colline, su alle Langhe, invece di venire in città?

CESARE (*a soliloquio*) Come farei a vivere senza avere qualcosa da inseguire? È la fantasia che mi dà vita. Il mestiere di vivere io lo posso imparare soltanto creandomi un'altra vita con la fantasia.

ANNA Mi viene anche il dubbio che tu faccia il commediante per farti compiangere, per farti amare o per farti prendere sul serio.

CESARE Io faccio tutto sul serio.

ANNA Per questo mi piaci. Dipende, però. Io ti ho conosciuto anche diverso, pieno di vita, quasi felice. Vorrei rivederti sorridere, risentirti vivo... Io però non sono Moby Dick, la «balena bianca», non lo sono mai stata e non voglio esserlo. Mettitelo bene in testa. Sono una ragazza di città, io. Di città... Cercami. (*E si muove verso di lui, ma obliquamente, ondeggiando, quasi volesse correre e sfuggirgli*) Perché non mi prendi?... Non vuoi più prendermi tra le braccia? Perché non mi scuoti...?

CESARE (*immobile*) Perché ho sempre avuto paura di te, delle tue risposte... paura di chiederti di amarmi...

ANNA (*fermandosi bruscamente*) Sempre la stessa storia! Paura poi di che? (*Alza le spalle e si avvia*)

CESARE Anna, aspetta... non andartene.

ANNA (*continuando lentamente*) Corrimi dietro, allora! Fa qualcosa, su!

CESARE No, Anna. Se ci vedono, capiscono...

ANNA (*irridente*) E se ci vedono? Che c'è da capire? Tanto mi correrai sempre dietro, e ci vedranno, sta sicuro che ci vedranno...

CESARE Anna (*mormora*) «E la sua voce è la stessa, che non rompe il silenzio rauca e uguale per sempre nell'immobilità del ricordo... »

ANNA Cesare? Ma Cesare... sono qua...

CESARE «La compagna mi chiama impaziente./ Nell'abito bianco sta girando tra tronchi e io debbo seguirla». (*E si ritrae di qualche passo. Anna va a fermarsi in un angolo del palcoscenico, in disparte. Entrano in gruppo, vivacemente: Simona, La ragazza della Sala Gay, Alajmo e Paolo*)

SIMONA (*indicando Anna*) Eccola, è lei!

PAOLO La ragazza di Cesare. Quella. L'ho già vista un'altra volta con lui... ma si nascondono... anche adesso si nascondono.

SIMONA Cesare non è tipo da nascondersi. Lo conosco bene. Anzi lui la donna vorrebbe sempre tenerla per mano, che cammini in mezzo agli altri, ma sentire che è solo sua. Anche con me, quando stavamo ore ed ore a leggere poesie, a tra-

durre, anche allora si fermava, mi guardava, dovevo guardarlo, era geloso anche dei poeti... Ma io potevo stare per mano con lui. Se gli dicevo che gli volevo bene, lui correva subito alle conclusioni... i suoi contadini, si capiva che voleva chiedermi di sposarlo.

PAOLO E tu?

SIMONA Restavo bloccata. E lui allora riprendeva a parlarmi dei personaggi dei suoi libri.

PAOLO Quelli femminili soprattutto.

SIMONA Sì, quelli. E quando raccontava che facevano l'amore abbassava la voce.

Era una voce sorda, come un rancore.

PAOLO Ma Cesare farà l'amore?

ALAJMO (*netto*) Lo fa.

PAOLO Dici che con quella lo fa?

ALAJMO Con quella non so: ho detto che lo fa. Questo lo so.

SIMONA (*seccata*) Sempre lì andate a finire voi altri. Per voi l'amore è solo quello!

ALAJMO (*prende Simona sottobraccio e si allontana*) Non solo quello, ma anche. (*I personaggi si muovono e vanno a disporsi in varie zone della scena. Anche Anna è rimasta in scena*)

CESARE (*durante questi discorsi s'è seduto al tavolino, davanti alle carte, s'è preso la testa fra le mani e alla fine s'è chiuso le orecchie con le palme per non sentire le cose più intime*)

ANNA (*che pur rimanendo in scena è stata come guardinga, quasi per sfuggire agli sguardi di qualcuno che la spia, si muove verso Cesare, sale i due gradini del praticabile e posandogli una mano sulla spalla piegata*) Cesare. Stasera non ho tempo di parlare di Moby Dick o di «scelte di vita», ho altro in testa, devi ascoltarmi.

CESARE (*la fissa*) Che c'è?

ANNA Stanotte può accadere qualcosa di molto grave. Non offenderti, ma sono corsa da te solo per questo motivo.

CESARE Non mi offendo. Sono da sempre offeso. Mi piace che tu sia qui, e basta. Però sentiamo il motivo.

ANNA (*lo guarda e sembra indecisa se parlare o no*) Lo sai che in mezzo a noi, qui, in questa nostra città e in tante altre città italiane c'è gente che ama davvero la vita mentre la deve rischiare, e molti vanno a finire in galera? Questo lo sai, o no?

CESARE (*calmo, può accendersi anche, lentamente, la pipa*) Lo so, lo so... e mi piacerebbe essere al posto loro, non per fare l'eroe, ma per dare la prova... darla almeno a te... che le mie non sono pose...

ANNA (*gli stringe un braccio, lo interrompe*) Sì, sì... Senti: sto per dirti cose che devono rimanere segrete, mi fido del bene che mi vuoi e della promessa che qualunque cosa deciderai di fare non parlerai a nessuno. Ma a nessuno!

CESARE (*annuisce tra il fumo e le tocca il dorso della mano per una promessa*)

ANNA Sono cose politiche: importanti anche se tu non dai importanza alla politica. *(Si ferma, lo guarda)*

CESARE *(lento)* Cose politiche importanti: ho capito.

ANNA Non è vero che io ho un impiego.

CESARE *(si aggiusta gli occhiali sul naso come per metterla a fuoco)*

ANNA Sono nell'organizzazione clandestina comunista da tre anni, dal tempo dell'Università. Prima non avevo incarichi importanti, ma ora mi è capitata addosso molta responsabilità. Devo assolvere da sola un incarico che è al di sopra delle mie capacità. I fascisti continuano a mettere in galera i migliori, e per questo è toccata a me una parte così gravosa.

CESARE *(con ansia)* Tu però non andrai in carcere, non ci devi andare. Io non sarò buono a nulla, ma questo, ti giuro, lo saprò impedire.

ANNA *(toccandolo, sottovoce)* Da te ora ho bisogno soltanto di un grosso favore. Certo è un rischio anche per te, ma non c'è di mezzo soltanto la mia libertà, ma anche quella di molti altri.

CESARE *(impaziente)* Dimmi che cosa devo fare. Deciditi!

ANNA *(guardandolo)* Avrei deciso di far indirizzare qui, a casa tua, e a tuo nome, alcune lettere. Tutto qui. Ci stai?

CESARE *(mugola qualcosa, un assenso)*

ANNA Qui nessuno apre la tua corrispondenza, né tua sorella, né altri parenti, nemmeno quando sei assente?

CESARE Noo! Nessuno.

ANNA Benissimo. Queste lettere porteranno un segno accanto al francobollo per distinguerle dalle tue. Dovrai portarmele subito. Accetti?

CESARE Sarà un'occasione per vederti più spesso. E poi?

ANNA Basta. *(si sente il rumore di una motocicletta che cresce, indugia sotto le finestre, poi il motore si spegne)*

ANNA *(che ha prestato orecchio, si alza)* Spegni la luce!

CESARE Posso accendere una candela. Di notte leggo sempre al 'urne di una candela.

ANNA *(va all'interruttore, gira la chiavetta: si fa buio)*

CESARE *(si appresta ad accendere la candela, ha già acceso il cerino)*

ANNA Aspetta... Quella moto, qui sotto, non mi piace... Non vorrei che qualcuno mi avesse seguito... ci sono tante spie... Va' alla finestra senza farti vedere...

CESARE *(va alla finestra, scosta appena la tendina e tenendosi di lato e allungando il collo guarda sotto)*

ANNA *(che l'ha seguito per qualche passo)* C'è qualcuno vicino alla moto?

CESARE La moto la vedo... ma non c'è nessuno... no, aspetta... c'è un uomo in borghese che cammina... un giovane... ha un berretto da operaio... o da fattorino... *(lascia ricadere la tendina)*

ANNA Hai sentito qualche altra sera arrivare una moto press'a poco a quest'ora?

CESARE Non mi pare.

ANNA Fintanto che non riparte, scusa, io non mi fido a uscire.

CESARE Perché dovresti uscire? Stai qui.

ANNA Accendi la candela, adesso. Non voglio che tua sorella ci veda qui al buio.

CESARE (*indicando*) La vedi quella porta? Beh, non si apre mai quando ci sono io, mai. Sono un orso che non vuole nessuno nella sua tana. (*E riaccende un cerino che accosta alla candela*)

ANNA Come farai a restar sempre solo in silenzio!

CESARE Leggo. Ho compagnia. Se non leggo mi do più noia! C'era uno specchio lì, alla parete, l'ho tolto: quando mi vedevo avevo la sensazione che qui dentro ci fosse anche un'altra persona. Un intruso. L'ho tolto.

ANNA Chi ti avrà dato tutta questa malinconia, mah! Lo sai?

CESARE Mi piace di star solo: anche da bambino prendevo la strada dei boschi su per la collina, andavo a caccia di bisce, nessuno riusciva a trovarmi... Certo che in città è più difficile.

ANNA Leggi sempre, eh?

CESARE Leggo... leggo... ma più delle parole scritte inseguo i personaggi, e quelli più imprevedibili, quelli che mi assomigliano, allora li deformato... aggiungo del mio, non so se capisci... quelli di Dostoevskij per esempio... gli creo altri destini... li cambio, insomma... fino al punto di non saper più distinguere quelli del libro da quelli che ho inventato io...

ANNA E questo ti diverte?

CESARE Beh, diverte? Mi piace. Mi appassiono... (*una reticenza*) godo. (*Piano, quasi all'orecchio di Anna*) È un po' come... far l'amore.

ANNA (*stupita, quasi spaventata*) Quella specie... di godimento?

CESARE (*annuisce lentamente con il capo*) Quasi... non così ma quasi...

ANNA (*gli mette sensualmente la mano fra i capelli e glieli scompiglia; aspetta che Cesare l'abbracci, la baci*)

CESARE (*invece lui le prende il volto fra le mani e parlandole quasi sulla bocca*) Lo mantieni il segreto se ti dico che spesso mi metto anche a parlare con questi personaggi?

ANNA (*ansante*) Parlare... a voce alta?

CESARE (*credendo che Anna partecipi alla sua emozione*) A voce alta... e quando me ne accorgo penso di essere pazzo.

ANNA E non hai paura di diventare pazzo davvero?

CESARE No. Meglio pazzo che solo.

ANNA (*un po' acre*) Insomma preferisci questi personaggi finti alla gente vera, viva... le avventure inventate da te o da altri a quelle vere che potresti vivere nella vita...

CESARE Io non sono nato per vivere, almeno per vivere come gli altri.

ANNA Se non ci provi nemmeno?!

CESARE *(toccandole le braccia, il volto)* Sei calda... come sei calda, Anna

ANNA Tu sei gelato...

CESARE È vero, un'emozione mi dà il brivido di freddo per la schiena, a tanti invece fa montare il sangue alla faccia... *(di colpo, fuori, rimettono in marcia il motore; per un momento il rombo riempie la stanza come una musica fragorosa, poi si allontana, sparisce)*

ANNA Meno male. Se n'è andato... *(si alza)* Posso andare anch'io e lasciarti ai tuoi personaggi che sono più importanti di me... *(e passandogli accanto gli fa una carezza, poi prosegue e va alla parete, gira la chiavetta, la luce si accende)* Aah!

CESARE *(di colpo)* Anna, perché non ci sposiamo?

ANNA *(rimane immobile vicino alla parete come schiacciata da quelle parole. Cesare la guarda fisso, incupito, le braccia ciondoloni, come avesse fatto uno sforzo immane che l'ha spossato)* Ti pare il momento questo di farmi certe proposte?

CESARE Meglio se la moto non partiva... *(riprende la pipa che aveva posato)*

ANNA *(s'è infilata la giacchetta che s'era tolta entrando, e si avvicina alla porta di uscita)*

CESARE *(la raggiunge, la ferma)* Però quando ti porterò la prima lettera mi darai una risposta. O sì o no. Anche se è no, devi dirmelo.

ANNA *(ambigua)* Cesare non hai capito che t'ho messo alla prova? È molto, molto importante quello che devi fare. Hai accettato, e ti sono riconoscente... Se tutto andrà bene, anche per merito tuo, non c'è dubbio che crescerai ai miei occhi... crescerai anche come... uomo d'azione... Finora sai scrivere poesie, belle poesie, ma ancora con una donna non ci sai fare... credo che diventerai un altro... lottando per la libertà... insieme a me... lo spero... *(fa un gesto con la mano, apre la porta e esce)*

V

(Per un momento la scena rimane vuota e in penombra; poi di colpo è animata oltre che da un fascio violento di luce da un irrompere di rombi di motociclette che sembrano inseguirsi e convergere lì. Il fracasso assordante, un po' sinistro tace di colpo e una voce fuori campo, sgraziata)

UNA VOCE Entra la corte. *(E già fa l'apparizione nella parte alta della scena un simulacro di Corte. Lasciando piena libertà al regista di immaginarla e rappresentarla come meglio crederà, si suggerisce che sia composta di tre o quattro uomini estremamente caratterizzati e bardati così come dovettero restare nel ricordo di Cesare anche dopo molti anni: un Presidente e altri magistrati avvolti, quasi nascosti nella toga)*

PRESIDENTE Gli imputati. *(entrano, uno da destra l'altra da sinistra, Cesare e Anna, e dietro loro, dimessi, grigi, vestiti quasi allo stesso modo, altre tre o quattro persone. Tutti hanno le mani incrociate come avessero le manette, ma solo Cesare le ha veramente)*

I MAGISTRATO *(a Cesare, apostrofandolo)* Non avete qualcosa da dire a vostra discolta?

CESARE *(con la testa un po' piegata, la scuote in segno di diniego)*

PRESIDENTE Volete continuare a tacere... ostinatamente... chi credete di proteggere?

CESARE *(continua a scuotere la testa, cupamente)*

PRESIDENTE Durante tutto il processo non avete aperto bocca. Andate verso la condanna come una pecora al macello.

CESARE *(lento, stanco)* Esattamente, signor Presidente: come una pecora al macello. *(i giudici smuovono un po' le toghe amplissime nel consultarsi; il Presidente rassegnato)*

PRESIDENTE La sentenza. *(con quella voce speciale con cui vengono pronunciate le sentenze)* «In nome di Sua Maestà... per Grazia di Dio e volontà della Nazione... il Tribunale Speciale per la difesa dello Stato sentenza... a carico dei qui presenti... tutti detenuti... imputati di aver organizzato segretamente un movimento rivoluzionario... con indicazioni e disposizioni provenienti dall'Estero e fatte circolare clandestinamente all'interno del Regno... *(un brusio)* è condannato...

CESARE *(viene avanti un passo)*

PRESIDENTE *(indicandolo col dito e la mano tesi)* è condannato a tre anni di confino... *(altro brusio di voci, poi)* la donna... qui presente sospettata di favoreggiamento... è assolta e immediatamente scarcerata poiché a suo carico non è stata trovata prova alcuna... ma io la ammonisco egualmente a star lontana... *(continua il vocio del Presidente. Gli imputati anonimi escono, una guardia viene a liberare i polsi di Anna)*

CESARE Libertà! Libera... *(Cesare, ammanettato, e Anna, libera, si scambiano un'occhiata, Cesare ha come un sorriso, leva un po' le manette per salutare Anna che lentamente se ne va. È già sparita, in alto, la fila dei Magistrati in toga nera).*

CESARE *(si sente lontano il suono di una banda del tutto paesana)* Sono arrivato a Brancaleone, mio posto di confino, nel pomeriggio: tutta la cittadinanza a spasso davanti alla stazione pareva aspettare proprio me, il gran criminale ammanettato che tra due carabinieri scendeva con passo fermo diretto al Municipio... *(si siede in uno sgabello)* A Roma una bambina che va ai bagni ha chiesto al padre: «papà, perché nelle manette non fanno passare la scossa elettrica?» *(si toglie lentamente le manette e le appende al muro, a un chiodo come un finimento da cavallo)* Qui, ho trovato una buona accoglienza: brave persone, abituate al peggio, cercano in tutti i modi di tenermi buono e caro. Che qui siano sporchi è una leggenda, sono cotti dal sole, ma fanno il bagno. *(si muove)* Sono l'unico confinato. Però ci sono molti maiali... e le anfore si portano in bilico sulla testa... Imparerò anch'io e un giorno

guadagnerò la vita nei varietà di Torino. *(una donna dimessa, non giovane e senza parole porta e dispone lentamente un catino, due sedie impagliate, un fornello, due cassette: una sull'altra, che fanno da scaffale...)* Ho affittato una camera per quaranta-cinque lire, ma ogni giorno c'è una spesa nuova: la luce e il catino e lo spirito e lo zucchero... Mi faccio da mangiare da me e naturalmente ogni giorno faccio la spesa. Vuoi sapere il menù? Latte, pane e frutta... e un uovo all'olio che mi cuocio io stesso al padellino... Alle cinque devo presentarmi al maresciallo: ogni giorno. Se ho avuto poche spese mi bevo anche una birra. Torno alla sera, e per la cena idem. Lavo i piatti. A scopo profilattico prendo una pastiglia di chinino. Cerco di far poesie... *(semplice, accorato, in ribalta)* Sapessi, Anna, com'è brutto metter su famiglia senza la famiglia... Cerco di far poesie, sempre... far poesie... *(mormora)* «Val la pena esser solo, per essere sempre più solo? / ...Bisogna fermare una donna / e parlarle e deciderla a vivere insieme... / la casa sarebbe dov'è questa donna, e varrebbe la pena... » *(entra la Donna dimessa, grigia portando dentro pile di libri che dispone nelle due cassette sovrapposte)* È arrivata la cassa di libri! Finalmente! *(aiuta a disporre i libri)* Anna, cara Anna, nonostante la cattiva esperienza non so resistere alla tentazione di un'altra lettera. Io passo le giornate, sembrano anni, in quello stato di attesa di te che provavo certi pomeriggi a casa mia dalle due e mezza alle tre. *(suonano, fuori, delle cornamuse festive, natalizie)* Anna cara, brutta cosa la memoria: qui tutti mi compiangono perché viene Natale e sono solo. Mi tocco un neo sulla guancia per convincermi di essere proprio io... *(con un crescendo di ansia)* Anna, Anna, da molto tempo non ho più un tuo saluto. Sei forse offesa con me per qualcosa...? Anna, ma io continuo a non ricevere nulla! Perché? Se tu sapessi che morso affamato, da squalo, da cancro ha la lontananza, Anna, mi scriveresti. Il 25 è stato il mio compleanno. Telegrafami almeno. Non ti chiedo che una cartolina, con firma. *(avanzando ancora di un passo alla ribalta)* Devo assolutamente tornare a Torino per lei... per lei... e fare presto... *(alle sue spalle entra la Donna di Brancaleone che gli fa cenno di venire; Cesare non capisce; lei ha una specie di sorriso fermo stampato sulla faccia larga; lui esce scuotendo un po' la testa)*

VI

(Dal lato opposto entrano Alajmo, Paolo, e un Terzo Uomo. La luce è bruscamente cambiata: ai toni morbidi e in qualche modo caldi dell'ambiente di Brancaleone si sono sostituiti tagli crudi, metallici e i lunghi corridoi luminosi fatti da proiettori. I tre, che indossano impermeabili usati, si schierano nella parte alta del palcoscenico, e uno, Alajmo, sul primo gradino del «praticabile»: guardano avanti verso il fondo della platea. Paolo ha un giornale

che apre e chiude un po' nervosamente, il Terzo Uomo sbuccia e mastica qualcosa, ritmicamente, solo Alajmo sta fermo; però appena si sono sistemati scenicamente, solleva il polso e guarda l'orologio.)

ALAJMO Tre minuti...

PAOLO Sta' tranquillo: arriverà in orario... *(si sente il vociare degli annunci e dei richiami delle stazioni di quegli anni)*

III UOMO Ha fatto tutta la notte in treno per non perdere un minuto...

PAOLO *(scuote la testa mentre sta dischiudendo ancora una volta il giornale)*

ALAJMO *(seccato a Paolo)* Perché non stai un po' fermo!

PAOLO *(richiude il giornale e se lo mette in tasca)* Lo potrà aiutare a riprendersi solo il lavoro...

ALAJMO Se ne avrà voglia!

PAOLO Mi ha scritto che gli è venuta in mente una storia...

ALAJMO Non una ma dieci gliene saranno venute in mente, dipende...

III UOMO *(masticando)* Sarà sempre una delle sue strane storie d'amore...

PAOLO *(quasi polemico)* Comunque, se ha un racconto in testa e si mette a scrivere ce la fa a tirarsi su! È salvo! Quando scrive si trasforma, torna ad essere normale, a veder gente, a parlare...

ALAJMO *(dall'alto del praticabile)* Eccolo. È lui... *(il proiettore fa corridoio verso il fondo della sala, e vediamo inquadrato, fermo, Cesare, con un soprabito spiegazzato, il cappello in testa e due grossi valigioni appesi alle mani. Avanza lentamente nel corridoio centrale)*

PAOLO *(si sfilta di tasca il giornale piegato per il lungo e lo sventola come un richiamo)*

III UOMO *(chiama)* Ehi! Cesare! Eehi!

CESARE *(forse li vede, forse li riconosce, si rende ad ogni modo conto che sono amici che lo aspettano e si muove faticosamente verso il palcoscenico. Paolo e il Terzo Uomo hanno fatto due o tre passi verso di lui; Alajmo è rimasto immobile più su. Giunto alla scaletta che porta al palcoscenico, Cesare fa il primo scalino, si ferma, spalle nettamente al pubblico)* Siete voi?!... *(li guarda, si guarda attorno cercando qualcun altro)* Ci siete solo... voi? *(e sale due scalini)*

PAOLO Non bastiamo?

III UOMO Morto dal viaggio, eh?

PAOLO *(allungando una mano verso una delle valigie)* Dalle a me...

CESARE *(statuario non la molla)* E... e lei?

ALAJMO *(fa un movimento con la mano e scende lo scalino)*

PAOLO *(tentando di deviare il discorso)* ...almeno una... dammela...

CESARE *(senza cedere)* E lei... non c'è? *(poi vede Alajmo che è avanzato e gli dice aperto)* Anna? Non c'è... Anna? *(un silenzio)*

ALAJMO *(muovendo le mani, ma senza toccare Cesare, con una voce neutra, ma trepidante)* Non pensarci più. Si è sposata ieri mattina.

CESARE *(ha un gemito, un rantolo, vacilla; si sentono due tonfi sordi, le valigie gli son*

cadute di mano; poi un ondeggiare, e prima che i tre se ne accorgano e possano sorreggerlo, Cesare stramazza a terra come morto. Prendono uno sgabello, rialzano faticosamente Cesare, lo fanno sedere; il cappello è rotolato via nella caduta; Paolo e il Terzo Uomo hanno preso le due valigie e il cappello e li hanno portati fuori scena. Cesare si è ripreso: ora ha la testa appoggiata alle due mani, assorto. Accanto a lui c'è solo Alajmo)
 Una donna che non sia una stupida, presto o tardi, incontra un rottame di uomo e si prova a salvarlo, e qualche volta ci riesce. Ma una donna che non sia una stupida, trova un uomo sano e lo riduce un rottame: ci riesce sempre. Da bambino pensavo rabbrivendo alla situazione di un innamorato che vede la sua donna sposare un altro. (Amaro) Mi esercitavo a questo pensiero. E voilà! Forse lei non lo sa quello che ha fatto, non lo misura... o se lo sa non gliene importa niente. E così, di colpo, tutto è stato spazzato via per me: via l'estetica, via le pose letterarie, via il genio, via tutte le balle! Dimmi, sii sincero, però, non essere pietoso: io, io ho mai fatto qualcosa nella vita che non fosse da fesso? (Si è alzato in piedi, anche Alajmo; ora i due si sono messi a muoversi lentamente continuando a discutere, a macerarsi; le luci si sono abbassate, è venuta la notte, s'è acceso qualche fanale, qualche strano occhio di luce, qua e là, com'è spesso in città certe sere in cui c'è un po' di nebbia. Qualche ombra di passante traversa la strada e si perde, qualche donna, qualche prostituta sosta volgendo appena la testa)

ALAJMO (*prendendolo sotto braccio*) Cesare, io però sono certo che queste cose tue, importanti, che tu chiami, adesso, *balle*, e non lo sono, ma non lo sono! tu te le ritroverai anche senza di lei, al di fuori di lei e forse accresciute, maturate o, come si dice oggi, più sofferte – e nel caso tuo più sofferte davvero.

CESARE Forse... forse... non dico di no... Ti ho fatto uno sfogo da stupido, come lo fanno tutti nel momento... bruciante del tradimento... forse le ritroverò.

ALAJMO (*lo ferma sotto una luce, si distacca un po' da lui e lo guarda*)

CESARE Eppure c'è qualcosa che non ritroverò mai più senza di lei, qualcosa che poi è l'amore. È atroce, Alajmo, questa sofferenza, è atroce... (*due donne vengono loro incontro, si volgono, sorridono, Alajmo fa un gesto, e si allontanano; Cesare ha voltato la testa e le ha seguite con lo sguardo*) Alajmo, senti, a te dico tutto, anche quello che non dovrei dire, perché... ma perché è miserevole, è vergognoso, ma a te, stasera, Alajmo, lo dico. La ragione, secondo te, per cui le donne possono essere crudeli, spietate, senza rimorsi? Qual è?

ALAJMO (*ha come un sospiro, un rantolo*) Eehh...

CESARE Soltanto questa: l'uomo eiacula sempre, se non è eunuco, con qualunque donna, mentre loro, le donne, che sembra il contrario, giungono invece raramente al piacere liberatore, e non con tutti, e spesso solo con l'uomo amato, proprio perché è amato: e se ci giungono una volta non sognano poi altro. Per la mania legittima di quel piacere unico sono pronte a commettere qualunque iniquità, sono direi costrette a commetterla. È il tragico fondamentale della vita. E quel-

l'uomo che eiacula troppo rapidamente, sarebbe meglio che non fosse mai nato. È un difetto per cui vale la pena di uccidersi. Nessuna donna gode con me, e non godrà mai – siamo quelli che siamo e non si può muta e in certi essenziali – e questa è una consapevolezza che accoppa ogni energia di vivere. (Come polemizzando con Alajmo che non è ancora apparso) Ma se non si è uomo, se si deve passare tra donne senza poter prendere quello che... come si può farsi forza e reggere ancora?

ALAJMO Allora devi dire basta.

CESARE (stupito) Ma a chi? L'hanno già detto loro basta! Loro. E io non sono uomo che porta fiori alle donne, tanto meno alle tombe.

ALAJMO Basta con le pene d'amore. Cesare, ci sono gli altri, il bene degli altri.

CESARE (levando la testa sempre fra sé, attanagliato dal dubbio di questa domanda interiore) Ci credi proprio, Alajmo, a questo che dici? Vorresti di e che le mie pene non dovrebbero essere più d'amore per una «persona» ma per un impegno più vasto, collettivo? Io non cerco una compagnia collettiva, ma la mia, personale compagnia, quella di una donna.

ALAJMO Ascolta.

CESARE Nooo! Tant'è vero che il supremo conforto per la religione consiste proprio nel trovare, per tutti, ma singolarmente, creatura per creatura, una compagnia che non viene mai meno e non tradisce: Dio. La forza smisurata e continua della religione risiede in questo, proprio perché tutto il problema della vita di ognuno di noi è questo: come rompere la solitudine, come comunicare con qualcun altro, come trovare la nostra compagnia.

ALAJMO Ma non è detto che debba essere soltanto quella di una donna. C'è anche l'amore degli altri. In questo speciale momento c'è tanta gente accecata a cui si dovrebbe aprire gli occhi, gente che soffre, che chiede libertà, che vorrebbe giustizia...

CESARE E lo chiede a chi? Non a me! Che non potrei, che non posso...

ALAJMO Anche a te, invece. A me, a te, a tutti noi che «vediamo», che siamo consapevoli. E non è anche questo un gesto d'amore, una storia d'amore, una avventura amorosa piena d'impegno e di sorprese...

CESARE Sei bravo, Alajmo, a suggestionare! Sei un incantatore, proprio come ce ne sono in campagna, dalle nostre parti. Tu la chiami «una avventura amorosa piena di sorprese...» Ben detto, comunque! (e ghigna un po') L'ho già assaggiata quest'avventura. Sono stato al confino. Credi che non mi sia bastato?

ALAJMO Non ti è bastato! Vuol dire che l'idea del suicidio, per te non è un sacrificio, ma un vizio.

CESARE Lo so. E ti dirò di più: è un «vizio assurdo». Ma sono come sono. Non posso liberarmene.

ALAJMO Non ti devi accettare come sei! Comincia a lottare!

CESARE Non sono fatto per le lotte.

ALAJMO Sarai fatto per la vita?!

CESARE E chi lo sa. Parrebbe di no. Quando sono tentato... quando sono in balia di quel «vizio» sono persuaso di essere fatto per la morte. Comunque anche se fossi fatto per la vita, come penso, a mente fredda, io alla vita chiedo soltanto che si lasci guardare, e basta... E a proposito di realtà sono sempre di più persuaso che i fatti avverranno non perché così vuole la realtà, ma perché così vuole l'intelligenza.

ALAJMO Lo dici sempre, è diventato il tuo ritornello. Ma sbagli! Senti, Cesare: ti dico solo una cosa, e poi piantiamola lì, tanto sei troppo cocciuto: lavora, costruisciti, fa quello che ti pare, ma rivolgiti agli altri, non chiuderti in te stesso, non isolarti... *(si allontana)*

CESARE *(mormora tra sé)* ...Gli altri, gli altri... *(ha un gesto brusco, come di dispetto)* Se non li conoscessi gli altri! *(scosta con la mano senza nemmeno guardare le pasticche che poco prima ha ammucchiato sulla copertina scura del libro, sospira)* Gli altri... mnn... ma se almeno alla fine del cammino ci fosse... *(borbotta)* Se fuggiamo c'è sempre una donna che ci guarda fuggire... se almeno una donna mi aspettasse in cima alla collina... in cima, se dovessi mai arrivarci...

VECCHIO *(insorgendo al proscenio o dalla platea)* Sì, ma perché sempre una donna in cima alla collina, eh? Perché sempre e solo l'amore? Che cosa importa a me che leggo che un altro si sia trovato la ragazza?

CESARE *(ancora a se stesso)* È una grossa questione... Una storia è sempre fatta di simpatia verso la gente... — e chi la racconta non riesce a scriverla se qualcosa non gli tocca il cuore o lo scalda... e gli fa voler bene alla gente, ai personaggi. E c'è modo migliore per scaldarsi che interessarsi a una ragazza, sia pure in fantasia?

VECCHIO Questo non lo so. Però ci sono libri senza storie d'amore, e anche bellissimi.

CESARE Non proprio romanzi, ma ce n'è.

VECCHIO Tutte le volte che chi scrive è abbastanza robusto da interessarsi agli altri e trovar bello il mondo e avere voglia di dirlo senza bisogno di eccitarsi sensualmente come un cane a quell'odore, vien fuori una storia stupenda.

CESARE Ben pochi ci riescono.

VECCHIO Ci riuscivano gli scrittori del passato, e come! E tu dovresti provare a riuscirci, come i grandi.

CESARE La questione sessuale, però, non era ancora diventata ideologica come adesso.

VECCHIO E che te ne importa! È che avevano anche altro a cui pensare quella gente! Le storie d'amore non sono essenziali, e voi scrittori esagerate. Ci sono delle cose più importanti, più serie!

CESARE Tutto dipende, però.

SIMONA (*viene avanti come una scolara colla mano levata che chieda il permesso di parlare a scuola*) Professore? Professore...

CESARE (*si toglie dalla meditazione*) Eh... Parla Simona.

SIMONA Perché ci riproponi sempre Melville, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrud Stein... ? Noi italiani allora?

CESARE E me lo chiedi proprio tu Simona! Non abbiamo passato mesi e mesi a vederci ogni mattina a tradurre. Non hai dunque capito il senso del nostro lavoro? Ti sei dunque staccata così completamente da me...? Le traduzioni non le abbiamo fatte per ozio, né Vittorini, né Emilio Cecchi, né io! È stato un momento fatale, ed è proprio lì l'unica vena vitale anche della nostra più recente cultura politica! In fondo la sete di quei personaggi è una sola: la libertà. Libertà degli «individui» di fronte alle catene irragionevoli della società.

VECCHIO Anche il nostro paese, allora, sarebbe l'America? I suoi contadini parrebbero allora, secondo te, come i nostri di Monticello? Ma va'!

CESARE Ma se ancora oggi non esiste una cultura italiana! Sì, io credo fermamente che noi scopriremo l'Italia cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, in Spagna. E questa nostra amorosa simpatia per i forestieri non è tradimento della nostra realtà sociale o nazionale. Proponendo quegli scrittori, impegnandoci in quelle traduzioni noi non sentimmo affatto di voltar casacca. Io almeno non credo di averla mai voltata.

VECCHIO Ma la società, la nostra società chi tra di voi si sforza di scoprirla e di rappresentarla?

CESARE Quei pochi, pochissimi che hanno creduto e credono fermamente che il nostro paese è maturo per una libertà sostanziale e operante. Cito Gramsci e Gobetti, per esempio. Ma sono stati subito tagliati via!

VECCHIO Gramsci e Gobetti sono due uomini di cultura ma anche politici, in fondo. Dico voi, voi gli scrittori, gli intellettuali? Come è potuto accadere che venissero tagliati fuori senza che si reagisse, senza che si conservasse e si prolungasse il loro messaggio? Altro che americani e stranieri! Era lì, era quello il seme!

CESARE Non è stato possibile.

VECCHIO Perché?

CESARE Ma perché in Italia vigeva una dittatura...

VECCHIO Il fascismo, ma lo sappiamo!

CESARE No: una dittatura prima ancora che arrivasse il fascismo. Parlo di quella dittatura — basata su certe classi — fattasi forte sui compromessi del Risorgimento, sulle cilecche del '48, sugli incontri di Teano e sui trasformisti di dopo... Per questo il fascismo attecchì!

VECCHIO Uhm! Non cerchiamo alibi così remoti: restiamo alle responsabilità dirette degli intellettuali e degli scrittori di oggi.

CESARE Non cerco alibi. Io almeno, no. Perché io credo di aver fatto la mia parte. In tempi in cui la prosa era un «colloquio estenuato con se stesso» e la poesia un «sofferto silenzio», io scorrevo, in prosa e versi, con contadini, e operai, sabbia-tori, prostitute, carcerati, ragazzotti... Erano sempre stati poveri personaggi di sfondo, ebbene io ne ho fatto dei protagonisti! Era una scelta che facevo spontaneamente, quasi inconsapevolmente, perché era gente che mi piaceva, mi piace ancora... perché era gente come me.

VECCHIO Non bastava. Non basta. E non bastava!

VII

(Un boato di guerra. I personaggi raccolti in palcoscenico si agitano spauriti come scompigliati da quel fragore, si addossano ai lati, Cesare sale uno scalino del praticabile e si appoggia a uno stipite. Continua il rumore della guerra. I rumori si chetano. Paolo si muove e viene verso Cesare che gli va incontro.)

PAOLO È successo.

CESARE Doveva succedere per la volontà malefica degli uomini. *(Scuote la testa)*

PAOLO Sarà la liberazione?

CESARE A un certo momento c'è sempre una «liberazione». Io penso solo al prezzo.

PAOLO *(camminando lentamente con Cesare)* Ti ricordi quando ci incontrammo la prima volta?

CESARE *(si ferma e lo guarda)*

PAOLO Mi desti le *Novelle* di Pirandello. Pensa un po'! Me le regalasti, ci rimettesti cinquanta lire.

CESARE *(sorridente amaro)* «Leggile, sono interessanti... poi mi dirai il tuo pensiero». Sembra un secolo!

PAOLO *(tocca con l'indice un libro che Cesare tiene sottobraccio)* Che cos'hai da darmi, adesso?

CESARE *(con una certa circospezione scarta il libro)* Il Capitale.

PAOLO *(prende il libro, lo avvolge nel giornale e se lo nasconde nella tasca interna della giacca o dell'impermeabile; poi avviandosi)* Tu che leggi, adesso?

CESARE *(un po' riluttante)* Lucrezio. «L'Inno a Venere».

PAOLO *(stupito)* A Venere? L'inno a Venere...

CESARE Anche se di Veneri non ne esistono più sulla terra, e quelle che esistono non meritano nessun inno.

PAOLO Io ascolto sempre radio-rossa, in casa. E ogni mattina do le notizie in ufficio.

CESARE Ci credono?

PAOLO Hanno un po' paura, ma la curiosità vince la paura.

CESARE Buon segno. Quando ci crederanno senza più paura, sarà la fine.

PAOLO (*annuisce e si allontana salutandolo col braccio*)

CESARE (*ripete come un ritornello*) I fatti avverranno non perché così vuole la realtà... ma perché così decide l'intelligenza... (*accennando al libro*) Leggilo poco alla volta...

PAOLO (*allontanandosi s'è incontrato con l'Operaio in tuta, si ferma, parlotta, accenna a Cesare, poi prendendolo sotto braccio vanno verso di lui*)

CESARE (*intanto ha fatto qualche passo verso il proscenio e s'è seduto al tavolino. Paolo e l'Operaio si fermano accanto al tavolo e Cesare li guarda*)

PAOLO (*presentando*) Franco.

CESARE Cesare. (*lo fissa*) Non mi sembri un vis nuovo.

OPERAIO Difficile. Sono operaio.

PAOLO (*alludendo a Cesare*) Lui professore.

OPERAIO (*scuote il capo negativamente*) Sei comunista?

CESARE No. Non sono iscritto.

OPERAIO Potresti venire egualmente alle riunioni.

CESARE Clandestine?

OPERAIO Case di amici. Alla sera.

CESARE Già ci sono stato a qualcuna.

OPERAIO Sei interessato?

CESARE Abbastanza. Anzi, molto.

OPERAIO Molto o abbastanza?

CESARE I problemi politici mi interessano, anzi mi appassionano. Ma...

OPERAIO Ma?

CESARE Trovo che manca qualcosa.

OPERAIO Che cosa? Ognuno porta il suo contributo per migliorare. Se hai...?

CESARE Mi piacerebbe che in quegli incontri si parlasse di tanto in tanto anche di Thomas Mann.

OPERAIO (*rivolto a Paolo*) Ma non è uno scrittore di romanzi?

PAOLO (*annuisce*) Credo.

OPERAIO Le nostre sono riunioni politiche.

CESARE Lo so. Ma che cos'è la politica? Qualcuno dice: è «l'arte del possibile», altri «l'arte di plasmare gli uomini». Non è questo?

OPERAIO In teoria.

CESARE Tutta la vita è politica. Thomas Mann non è soltanto uno scrittore dallo stile stupendo...

OPERAIO Senti, ti credo sulla parola. Adesso però quello che importa è creare e allargare l'organizzazione. È il primo lavoro che si deve fare. Cose concrete oltre

alle idee. (*Se ne va con Paolo*)

CESARE Cose concrete! E le idee non sono forse le più concrete tra le tante cose? (*altri scoppi*) Il dolore della guerra fa vivere in una sfera incantata e trasognata dove le cose quotidiane e banali prendono un rilievo pauroso e *thrilling* non sempre sgradito... (*china la testa e si rimette a leggere ad alta voce in latino il testo di Lucrezio*)

VIII

(*Avanza verso Cesare un adolescente, Gaspare, seguito dalla Madre che lo guida tenendogli una mano sulla spalla. Giunti davanti a Cesare.*)

LA MADRE Questo è mio figlio Gaspare. Ha sedici anni. Vuole imparare il greco e il latino.

CESARE (*con una certa ritrosità*) Da me?

LA MADRE Da te vuole lezioni di italiano. Ammira gli scrittori, ed è persuaso che uno scrittore possa insegnargli anche «la vita». E così abbiamo deciso di metterci nelle tue mani. Te lo affido. (*Sorride, e ritraendosi di qualche passo ammonisce*) Ma sta' attento, Cesare.

CESARE (*va incontro a Gaspare e gli stringe la mano*) Non sono molti i giovani che guardano agli scrittori come a dei maestri. Li capisco: gli intellettuali non hanno dato una gran bella prova. Ma di fronte alla realtà della guerra può darsi che qualcosa di nuovo succeda. Il fatto che tu, Gaspare, sia venuto proprio da me è già una novità. Dalla guerra nasce il senso di gruppo, tanto che non sembra doloroso morire quando muoiono tanti tuoi amici.

GASPARE Questo lo sento anch'io, naturalmente. Ma vorrei anche rendermi conto del perché, del significato di una guerra...

CESARE (*rimane pensoso, borbotta*) Hai letto Platone?

GASPARE (*scuote la testa*) No. Non ancora...

CESARE Vedrai! Ma... Voglio dirti fin dalla prima lezione che molti poeti hanno preso argomento dalla guerra per le opere...

Pensa a Omero, Virgilio... Pensa ad Ariosto con i suoi «paladini»... Sembrano corbellerie ma che bisogna saper intendere; così pure i «giganti» del Boiardo e del Pulci... Pensa al Tasso... Ma pur parlando di guerra non potremmo considerarli propriamente come poeti della libertà. Poeti della libertà sono invece senza alcun dubbio, per noi moderni, Foscolo e Leopardi perché per loro era soprattutto il fremito della libertà che li costringeva a cercare le parole essenziali per dare poesia agli altri. Però tale sentimento fondamentale era unito anche al timore di rimanere accerchiati dalla solitudine...

GASPARE Solitudine? E perché? Chi cerca la libertà può mai sentirsi solo?

CESARE Dico solitudine, perché essi avevano la chiara percezione che non sono molti gli uomini decisi a cercare e a volere la libertà. La libertà costa cara.

GASPARE Non sei stato anche tu in carcere e al confino proprio per questo, per la libertà?

CESARE È una storia chiusa male. È finita con uno svenimento per una donna. Ma era certo, il mio, un sentimento di libertà anche se inconscio, anche se si mescolava a una questione privata. È il mio «impasto» sbagliato. Tu stai con gente diversa. I tuoi fratelli combattono per la libertà da quando avevano la tua età e prima ancora. E cosa ancora più straordinaria, forse: tuo padre e tua madre che sanno, che assecondano e non solo hanno accettato, ma partecipato. Tua madre è una maestra di vita, per questo il fascismo le impedisce di fare la maestra di scuola. *(Gaspares lascia Cesare, si avvicina alla madre)*

GASPARE Perché, vedi mamma, non è scrittore chi sa scrivere, è scrittore chi ha bisogno di scrivere, chi non può fare a meno di esprimere il mondo in cui vive... E questo, che sembra letteratura, Cesare te lo spiega restando nella vita.

MADRE E non sei contento?

GASPARE Sì. Perché?

MADRE Vedo che diventi triste.

GASPARE Perché mi rendo conto ogni giorno di più che non sarò mai intelligente come Cesare. Forse m'ero fatto troppe illusioni su me stesso. Secondo me, Cesare, per esempio, è intelligente, ma...

MADRE Nella vita l'intelligenza non è tutto. Quel che mi importa è che tu cresca semplice e solido – dentro di te. Perché solo così si capiscono gli altri, si lotta per gli altri. I tuoi fratelli forse non erano geni, eppure hanno saputo scegliere la strada della dignità e della libertà, anche se sono finiti in galera.

GASPARE Ma Cesare li ammira, non immagini quanto! Ammira tutti noi, voi, la casa... Per te poi, mamma, ha una specie di... *(fa un gesto per dire «venerazione»)*.

MADRE Sì, sì, non dico di no.

GASPARE Come puoi dirlo, mamma! Se sa tutto!

MADRE Conoscerà la letteratura, la filosofia... ma credi che abbia una preparazione politica, ideologica? Lo interessa di più Dostoevskij che Lenin...

GASPARE E che male c'è? Se è fatto così! Se è un poeta?

MADRE È troppo contraddittorio, arriva col piede fin sulla porta - ecco, finalmente ci siamo con Cesare! – ma poi non si decide mai ad entrare.

GASPARE Non è colpa sua se non è di quelli che battono continuamente il pugno sul tavolo!

MADRE Sai cosa vorrei da lui? Che avesse qualche oncia di sangue in più e qualche chilo di carne in più, perché saper battere il pugno sul tavolo quando occorre è un bene, è un dovere. Non devi farti incantare, figliolo, dai tormenti, dalle in-

certezze, dalle macerazioni fine a se stessi.

GASPARE Non sarai mica gelosa, mamma?

MADRE Certo che lo sono!

GASPARE Ma che discorsi fai? Carne, sangue... Che c'entra?

MADRE C'entra. Perché l'essere è sangue, carne, ossa, vita, armonia, equilibrio, amore e paternità, oppure materia informe: cioè il contrario di tutto questo!

GASPARE Ma Cesare è proprio tutto questo che vorresti tu, mamma! Non c'è campo, non c'è questione che lui si rifiuti di affrontare... Non ha limiti, non ha chiusure... In questo anzi, scusa mamma, tu mi sembri... più... Non so come dire...

MADRE Più? Di', di'...

GASPARE Sì, sei troppo sicura, persino drastica e non riesci a capire chi ha dei dubbi.

MADRE Per esempio?

GASPARE Per esempio: mi pare che tu ti preoccupi poco della questione di Dio. Non me ne parli mai.

MADRE Ti piacerebbe parlarne?

GASPARE Non è una questione che si può accantonare.

LA MADRE Me ne sono occupata troppo da giovane, e ora ho risolto in altro modo, ma a modo mio, i miei problemi personali.

GASPARE Non ti dispiace che Cesare me ne parli?

LA MADRE Tutt'altro. Ma tu dovrai decidere con la tua testa.

GASPARE Sai mamma, che cosa mi ha detto Cesare della Chiesa Cattolica? È come un gran «casone» sicuro e fidato. È vero?

LA MADRE C'è gente che scappa anche da case sicure e fidate in cerca di una libertà. È una questione personale. Però, Gaspare, sta' attento a non crearti miti: ne abbiamo dentro già troppi tra miti e tabù. E gli intellettuali come Cesare se ne lasciano invece affascinare. Patiscono di miraggi, continuamente. Si sforzano di entrare nella realtà, ma cedono quasi inconsciamente al mito nell'illusione che possa sostituire la realtà. Non hanno fiducia che l'uomo possa cambiarla, la realtà.

GASPARE Sei molto severa. Come se tutti avessero il tuo passo. Eppure in certe cose Cesare ti assomiglia. *(La madre rimane immobile a fissare Gaspare che si allontana da lei e si dirige verso Cesare che lo aspetta.)*

GASPARE Ho divorato *Guerra e pace*. Tolstoj è veramente un scrittore di guerra. Sembra di oggi.

CESARE Vedi, Gaspare, per aiutarci a vivere questo momento, che è di guerra, non importa che uno scrittore parli di guerra. Conosci Dostoevskij?

GASPARE Poco, non bene... ma mi butterò.

CESARE Io amo Dostoevskij perché sente l'abisso anche al di fuori della guerra: anche l'abisso dell'uomo solo che si porta dentro la guerra. E la guerra è sempre abisso.

GASPARE Questa sarà una guerra terribile e pure io credo che tuffarsi nell'abisso oggi è necessario per uscire diversi noi stessi e gli altri.

CESARE Hai il sangue giusto Gaspare e le idee – questa guerra sarà certo terribile, con tutte le perversioni ma insieme è maturata una certa aria rivoluzionaria, il che indica quello che dici tu: che dall'abisso si può uscire magari logorati, ma diversi.

GASPARE Io credo che la mia generazione ha questo compito, lo sento. Costi quel che costi ma noi abbiamo voglia di riscattarci dal fascismo a qualunque costo. Il nostro sangue, la nostra carne, il nostro essere uomini dovremo farli valere per la libertà. La nostra generazione non può sbagliare.

CESARE Attento, non basta l'entusiasmo. Voi dovete distruggere la retorica. Attenti a non «buttar anche voi l'anima oltre l'ostacolo». Dovete fare vincere la vita sulla morte. Fermare il corso catastrofico del mondo con la convinzione di saper sostituire le strutture marce con altre dove l'uomo sia al centro. E non dare retta a me che so distruggere e costruire solo con le parole; adesso è tempo di azione.

GASPARE Cosa dovremmo fare, adesso, subito?

CESARE Oggi attorno a noi vi sono tanti morti. Le parole, le parole non valgono più. Oggi non si può esser buoni italiani se non si ammazza un tedesco.

GASPARE Allora sì, adesso, adesso un giovane come me deve correre ad ammazzare il suo tedesco. (*Raffiche di mitra inseguono Gaspare che cerca scampo in platea*)

LA MADRE Gaspare! Gaspare! Figlio mio! (*Gaspare si abbatte e rotola fuori dalla platea.*)

CESARE Il sangue... il sangue è orribile...

LA MADRE L'ha ammazzato il suo tedesco, lui! Ma tu dov'eri? Tu che facevi mentre lui moriva per ubbidire alle tue parole? Maledetta la gente come te che ha solo parole! Le parole possono uccidere! L'hai ammazzato anche tu il mio Gaspare... Ma tu... tu, dov'eri? Chi non c'era allora non arriverà ad esserci mai. (*Esce*)

ALAJMO C'è chi sa combattere con le armi in mano e chi non può accettare questa condizione di combattimento attivo, sanguinoso.

CESARE (*Stravolto, rauco*) Ho paura del sangue... ho paura...

ALAJMO (*Lo ferma col gesto, al pubblico*) Qui l'azione si interrompe, riprenderà tra poco.

Parte seconda

L'azione riprende.

IX

(Cesare è seduto, assorto; allunga la mano e prende la cornetta dell'apparecchio telefonico)

CESARE Scusi... vorrei dell'acqua... acqua minerale... Sì, grande... meglio effervescente. *(Riabbassa; borbotta)* Almeno l'acqua, effervescente. *(Va alla valigia, fruga dentro un momento, tira fuori una busta bianca, da lettera, rigonfia. Fa per aprirla, ma in quel mentre bussano alla porta. Allora se la rimette sveltamente e, come volesse nasconderla, nella tasca della giacca)* Avanti, avanti pure... *(appare sulla porta l'Inserviente con un vassoio: la bottiglia di minerale e due bicchieri capovolti; depone il vassoio sul tavolino)*

INSERVIENTE Permesso... È gelata, signore. Stia attento a non berla troppo in fretta.

CESARE *(ben disposto verso il giovane)* Sono di campagna... di collina: fin da bambino mi sono abbeverato alle sorgenti, anche sudato... era gelata, da mozzare il fiato...

INSERVIENTE E non le ha mai fatto male?

CESARE Mai. Si nasce. Chi nasce nei miei posti può bere acqua gelata di sorgente senza timori. *(Versa un po' d'acqua in un bicchiere e la sorseggia)* Tu dai sempre buoni consigli ai clienti?

INSERVIENTE Dipende. *(Ci pensa un istante)* Non sempre. Non a tutti. Di molti me ne frego.

CESARE Ti ringrazio. Bella premura... *(un altro sorso)* Quanto durerebbe questa premura, anche con me?

INSERVIENTE *(sconcertato)* Come...?

CESARE *(insistente, con una certa crudeltà)* Pensi che tra due, tre, cinque giorni avresti ancora questa stessa premura?

INSERVIENTE Ma io, veramente... lo faccio naturalmente... senza pensarci molto... seguendo, diciamo così, la simpatia o l'antipatia...

CESARE È l'unico modo, fai bene. A me capita che spesso la gente nei primi tempi, dopo un incontro, mi si dimostra premurosa, amabile... interessata, e io, che me ne accorgo subito – ed è un male – provo riconoscenza e ricambio il... sentimento, ma dopo qualche tempo le premure, l'attenzione, l'amabilità delle persone si... allentano, si estinguono ed io rimango coi miei ingombranti sentimenti di ri-

conoscenza... o di amore che hanno messo radici. È una vegetazione che mi creerei imbarazzi. Se potessi buttarla via come si fa con le erbacce, poco male, ma a me non riesce... Sono vittima di una certa tendenza conservatrice... *(con un sorriso amaro)* Sono, direi, delicato... E sai che cosa diceva un grande poeta francese, Rimbaud: «*Par délicatesse j'ai perdu ma vie*»... Scusa, ti faccio perder tempo *(gli dà una moneta)* Va', va'.

INSERVIENTE *(stupito, prende la mancia)* Grazie... *(e si avvia)*

(Uscito l'Inserviente Cesare va alla porta quasi per accertarsi che nessuno si sia nascosto a guardarlo. Ritorna accanto al tavolo dov'è stata posata la bottiglia e i bicchieri, si siede, si toglie di tasca la busta rigonfia, la apre e si fa scivolare nella palma tante pasticche bianche: prendendole tra l'indice e il pollice, delicatamente, le conta mettendole, a mucchietto, sulla copertina scura di un libro. Le guarda. Rumori dell'albergo, come all'inizio. Cesare è come disturbato e si passa rapidamente la mano davanti alla faccia. Sospira. Poi prende il bicchiere rimasto ancora intatto, rovesciato sul vassoio, lo rialza, vi versa un po' d'acqua, due dita, poi un altro po', con precauzione. Rimane fisso a guardare l'acqua. Sospira. Poi, supplichevole, con la voce tremolante per l'emozione, come se parlasse alle pasticche ammucchiate e al mezzo bicchiere d'acqua)

X

CESARE *(chiama)* Simona! Simona.

SIMONA *(appare)*

CESARE Simona, stammi a sentire tu. Non muoverti, Simona: come mi consideri?

Sii sincera, Simona. Come mi consideri?

SIMONA Un uomo insolito.

CESARE Non vuol dire un uomo che valga. Non ti pare che io abbia molti caratteri del fallito? Lascia stare lo scrittore che non c'entra. Arte e vita vanno tenute nettamente distinte. Come uomo, dico!

SIMONA Ma come posso separarli se sono strettamente intrecciati nella stessa persona, e anche in te, Cesare...

CESARE No, noo! Parlo della vita, voglio sentire della vita! Non pensare a me come scrittore, ci sputo sopra! Pensa a Fitzgerald: grande scrittore, ma una vita fallita...

SIMONA Ma lo so! Però mentre la sua vita si decomponeva, alcool, pazzie, continuava a scrivere pagine bellissime! E questo conta.

CESARE Te lo dicevo: vivere è una cosa, e scrivere è un mestiere come un altro... ma sì, come vendere bottoni o zappare! Se ti dico di sì! *(improvvisamente supplichevole nello spiegare, nel persuadere Simona)* Io non prendo sul serio la mia esistenza, la considero come un gigantesco e meschino spettacolo che sto recitando.

SIMONA (*con una specie di dedizione, di disperazione*) Cesare è inutile che tu cerchi di convincermi del tuo fallimento! Non ci credo! Cesare tu vali, tu sei straordinario! Tu mi intenerisci sempre. Cesare io ti amo!

CESARE Mi... ami? Mi ami davvero, Simona? Allora saresti disposta a sposarmi?

SIMONA Cesare, ti sposerei! Credimi. Ma. Non posso accostare nessun uomo, intimamente. È stato a dieci anni. È stato il confessore con le sue orrende domande e le sue minuziose spiegazioni, quando ero ancora innocente, a insegnarmi tutte le possibili sudicerie che neanche immaginavo. Non mi sono più liberata da quello schifo, da quell'angoscia: anche oggi rabbrivisco alla sola idea dello stupro. Non posso, Cesare. Ti amo come un fratello, ma non posso amarti... altrimenti. Ti basta?

CESARE (*rauco, aspro*) Io non sono un fratello! Voglio essere un vero uomo per te, il tuo uomo! E tu non vuoi, cioè non puoi! E io ho invece bisogno feroce di una donna, di una casa, ho bisogno di quello che tutti possono avere, non di qualcosa di speciale! Io non sono speciale, come uomo! Non voglio essere speciale! Voglio esser come tutti!

SIMONA (*contrastandolo vivacemente*) E invece sei *speciale*, anche se non vuoi, e devi accettarti come sei. Sei speciale come sono speciale io. Tu sei come me. E tu vuoi me perché hai le mie stesse paure, hai in un certo senso la mia stessa verginità, anche se sarai stato con qualche donna; anche tu temi lo stupro. Tu vorresti moglie e bambini per sentirti uomo senza provarlo con la virilità. Vuoi trovare uno scopo nei tuoi figli. E perché? Perché trovino anch'essi uno scopo nei loro figli? Ma a chi serve questa fottitura generale? Tu sei stato sempre sotto il dominio di tua madre più che di tuo padre, tu hai temuto e amato tua madre. Entrambi, entrambi, Cesare, siamo degli anormali, abbiamo la stessa radice di omosessualità.

CESARE Forse hai ragione, Simona. Per te io «sono posseduto» perché mi godo la parte interessante dell'uomo posseduto. È vero: tutte le volte che ho posseduto io non ci ho provato gusto.

SIMONA E allora perché dovremmo essere, insieme, più felici di quanto non siamo già? Restiamo con la nostra solitudine.

CESARE Simona, ti desidero e ti odio...

SIMONA Non è vero che mi desideri! E mi odi perché ti ho fatto guardare come in uno specchio, e ti sei visto per quello che sei. Nega di aver scelto, nei tuoi romanzi, le donne e non gli uomini per confessare te stesso, quello che sei? Sei una donna, Cesare!

CESARE E tu non sei mascolinizzata fino alla nausea?!

SIMONA Io lo sapevo prima che tu me lo dicessi, tu hai preso coscienza adesso del tuo male, da quel che t'ho detto e fatto vedere, fatto dire, toccare con mano! È inutile che tu ti dibatta, Cesare: sei inchiodato a questa sorte. E dalla sorte del sesso non si esce.

CESARE Vattene!

SIMONA Come vuoi tu, ma cambierà qualcosa quando me ne sarò andata?

CESARE Ti sarai almeno tolta di mezzo, e potrò fare liberamente, lucidamente quel che da tempo ho già deciso di fare.

SIMONA Sei anche peggio di un attore: sei un guitto! *(e se ne va)*

CESARE *(tremante rimane solo, risale fino alla sua stanza)* Un un guitto... Un guitto. Solo una donna che non è mai stata donna poteva veder così chiaro in me che non sono un vero uomo... *(è davanti al tavolo, tra le carte trova il «quaderno» del Diario, sfoglia, cerca)* Ecco, è qua... c'è a due riprese... *(legge)* «È già due volte in questi giorni che metto accanto A – Anna – S – Simona... – e adesso aggiungo anche C – Connie... – C'è quasi un riflesso di ritorno mitico. Quel che è stato sarà, sempre. Non c'è più remissione. Io cerco la sconfitta. Allora non è più un «vizio assurdo»... forse un «vizio», ma perché «assurdo» *(si versa lentamente dell'acqua nel bicchiere)* La tristezza degli dei sarà più profonda di quella degli uomini proprio perché ad essi, essendo eterni, non è concesso il suicidio. Ma a me sì... *(di colpo come preso da un'idea chiama)*

XI

CESARE Paolo?

PAOLO Chi è ? *(emergendo da un lato del palco, sul praticabile)*

CESARE Sono Cesare!

PAOLO Che vuoi?

CESARE Avete fotografie mie lì, al giornale?

PAOLO Beh, ne abbiamo diverse. Sei diventato una prima donna. Abbiamo questa... questa... questa ti andrebbe bene?... E quest'altra? Qui con l'americana sei perfino bello... sorridi anche, che non succede spesso... *(le fotografie, ingrandite, si imprimevano nella parete di fondo, anche sovrapponendosi, e creando strani effetti di deformazione, di ombre e di luci)*

CESARE *(ha detto di volta in volta)* No... no no... Quella forse *(alla foto con l'americana non dice niente, e la foto rimane impressa sulla parete)* Ecco, quella... preferisco quella... *(è una foto in cui Cesare ha la testa un po' abbassata, ed è serio non triste)* Quando avrete bisogno di una mia fotografia, mettete quella.

PAOLO Va bene. Obbedisco!

CESARE Quando sarà. *(la fotografia con Connie scompare, rimane solo quella in cui è serio, lo sguardo chino. Con un sospiro tocca il libro su cui sono ammucchiate le pasticche, lo accosta a sé)* Oh, nessuno mi fermerà la mano... Solo col «diavolo» vorrei fare un ultimo discorso, ma il «diavolo» è partito e non mi può sentire...

XII

POLI (appare di lato, al proscenio, o dalla platea e si ferma appoggiandosi alla spalla del boccascena. Parla al pubblico, *senza però chiamarlo in causa*) Ecco, il «diavolo» sono io. Ero già a New York da qualche mese, ma ci parlammo come fossimo nei giorni di Moncalvo, al Greppo, tra il verde del Santuario di Crea. Ero uscito dal St. Regis Hotel per comprare un giornale, lì all'angolo tra la V Avenue e la 55a, e nello sfogliare le pagine sentii d'improvviso distintamente la voce che mi chiamava... la tua proprio la tua, non c'è dubbio. (*Un movimento e un mutamento*) E sono qui, pronto al richiamo: amico e protagonista autentico di un tuo racconto. Beh, il Diavolo sono io. E lascia anzitutto che mi spogli! Eh, sì, Cesare! Perché nel romanzo non ti sei preso nemmeno la briga di camuffarmi come fanno quasi tutti gli autori quando scelgono un loro protagonista dal vero: lo truccano un po' perché non si identifichi. Tu no. Sono io. Tale e quale.

CESARE (*annuisce e torna a protendersi, forse fa un movimento, un passo verso Poli*)

POLI (*ironico, beffardo, con una punta di minaccia aristocratica*) Potrei anche chiederti conto di ciò che hai fatto, delle libertà che ti sei preso. Sì, perché mi hai messo proprio in piazza! Ed erano esperienze mie, non tue!

CESARE (*sotto lo sguardo acceso di Poli abbassa gli occhi*)

POLI Il centro, chiamalo fulcro del romanzo è la droga, la coca: il protagonista prende la droga. Io prendo la droga. Coscientemente. E tu, tu, il contadino Cesare, l'uomo delle Langhe, dai cosiddetti istinti sani, tu sei rimasto sbigottito, ma anche affascinato. Non negarlo. Altrimenti perché l'avresti descritto tanto minutamente?

CESARE Non avrei dovuto farlo? Ti ho offeso?

POLI Lascia stare: voglio solo sapere perché l'hai fatto. Sei stato attratto? Scopri forse in fondo a te stesso un barlume di parentela? Sii sincero. Mi hai chiamato tu, Cesare.

CESARE Nessuna parentela. Tu sei essenzialmente diverso da me.

POLI Diverso? Di' pure che sono più su.

CESARE Sei persuaso che la cocaina abbia il potere di collocarti al disopra, non tanto di me, ma del vivere comune?

POLI Se far coincidere il piacere con la disperazione è fuori del vivere comune, beh, sì, io sono al disopra. La grande filosofia del vizio è far coincidere il piacere e la disperazione. E la droga nelle forti dosi della grande ebbrezza, riesce a far coincidere piacere e disperazione nello stesso individuo, nella stessa misura e nello stesso momento.

CESARE (*sbigottito e avverso*) Non credo al superuomo, e tanto meno a quello artificiale.

POLI Lo so, Cesare, la normalità rende incredibile la droga e la droga incredibile la

normalità. Ma non si può parlare seriamente di ciò che si ignora.

CESARE (*lo guarda un po' abbacinato*)

POLI Con la droga il mistero viene oggettivato, e al risveglio avviene l'abolizione di ogni spazio cosmico, abolizione della normalità, del fatto erotico e del fatto sessuale come momenti, espressioni speciali dell'esistere.

CESARE Dunque, ti saresti liberato dall'erotismo?

POLI L'erotismo è un pagatore rapido che deve subito, subito, nell'atto stesso, liquidare tutti: come un solerte cassiere che non lascia sospesi. Il suo saldo è l'atto sessuale. Io dico, occorre liberarsi di questo commercio spicciolo, degradante.

CESARE (*come un grido, straziato*) Ma le sofferenze del cuore? Io sono esposto credo come nessuno al mondo alle sofferenze del cuore... ed è di questo male, insopportabile, insopprimibile male che certamente morirò.

POLI Cesare, il cuore non conosce limiti nella capacità di sopportare tormenti, ma non lo sa, non misura questa sua forza illimitata e così cade in un male peggiore della sua stessa sofferenza: considera l'universo intero come una fossa di dannati, e desidera di morire, di annullarsi. L'estrema tentazione del cuore è quella dello zero. L'annullamento.

CESARE Ciò che angoscia di più, e in misura progressiva, è il rendersi conto sempre più lucidamente che la vita trascende ogni calcolo. E allora ci sono giorni in cui si vince senza volerlo e giorni in cui si perde senza pensarlo... Che vuol dire, in fondo, la vita? Cos'è la vita? Questo ignoto cieco dispensatore capriccioso di poco bene e di tanto male... Questa è la vera solitudine, e io ho paura della solitudine. Preferisco morire. (*Poi con una piega amara*) Forse la solitudine è donna, e io non riesco a liberarmi della donna...

POLI Ma tu non sei solo.

CESARE (*pianissimo, sibilato*) Sì... S-sì-sì-sì! Sono solo!

POLI È solo veramente non chi non è con gli altri, ma chi non è con se stesso.

CESARE (*lento, grave*) Io ormai non sono più neanche con me stesso.

POLI Perché ti rifiuti di misurarti con l'infinito.

CESARE (*sferzato, l'idea forse soltanto l'immagine dell'infinito lo attrae*) L'infinito è un accesso che io non posso permettermi: l'infinito è fuori dalla mia misura personale.

POLI Aaah (*è un grido di ribellione*) Una forza equivoca di paura e di umiltà ha inventato l'idea di accesso! Prova, Cesare, prova a prendere la droga, e vedrai. Libererai in te una diversa misura personale che ti consentirà di avventurarti per altri sentieri... di esprimerti in nuovi termini di infinito... (*avvicinandosi aggirandolo, muovendoglisi attorno*) Ci sono le piccole dosi stimolanti... ma c'è una dose di shock con la quale si raggiunge la profondità misteriosa e sconosciuta della propria psiche... la dimensione tragica... Allora sì è, si sente e si fa tutto quello che viene imposto dall'azione decisiva che chiamiamo *denudamento*...

CESARE (*balbetta come abbacinato*) De... nuda... mento...

POLI Cioè si comincia a vedere col sangue quello che prima si vedeva con gli occhi: lampi trasparenti accendono il colossale pulsare dei sensi... cose e persone – e personaggi, i personaggi per uno scrittore – sono investiti da una tensione sconosciuta che annulla e lievita il mondo... La natura, la terra... – i nostri paesaggi delle Langhe – dirupano sparendo nel sangue dando origine a un trasporto d'ebbrezza e d'intensità in cui tanto più profonda è la lucidità quanto è maggiore la profanazione. Tocchi la libertà anzi sei tu stesso, integralmente la *libertà*.

CESARE (*è boccheggiate, come contagiato dalle suggestioni di Poli*) Sarebbe un'altra illusione anche se provassi. Sento che io sono già inguaribilmente un classico, il che non mi impedisce di provare ammirazione e forse invidia per te. Sento che io sono già irrimediabilmente sconfitto e sarò inghiottito proprio da tutto ciò che temo, che rifiuto, che respingo e disprezzo. Anche da te da tutto quello che incarna. Le cose segretamente più temute arrivano sempre, come chiamate.

POLI Tu non puoi ignorare l'esperienza degli estremi. Voglio salvarti, Cesare. Non credere all'eccesso della violenza suicida. È un'incarnazione dello zero. Seguimi, Cesare, prova a seguirmi in questa mia teoria dei numeri nuovi. È un punto che io considero centrale.

CESARE (*aggrotta la fronte, affascinato: l'amico ha davvero il potere di suggestionarlo, di metterlo quasi dentro un cerchio magico*)

POLI (*lucido, diabolico*) Se la moltiplicazione di due numeri deve essere sempre superiore alla loro somma, perché allora uno moltiplicato uno fa solo uno, e invece uno più uno fa due? Vuol dire che *l'uno* è il numero massimo, e anche moltiplicato per se stesso non aumenta.

CESARE (*che forse s'aspettava altro genere di discorso*) Ricondurre tutto al numero, che significato ha?

POLI Un significato che dovrai scoprire. L'importante è che tu non mi creda pazzo.

CESARE Mai ti ho creduto pazzo.

POLI (*fermandolo col gesto*) *L'uno* è il numero massimo. Il *due* è il numero infinito perché gode dell'alternativa costante e irripetibile.

CESARE Perché? In che senso?

POLI Sinistra-destra, uomo-donna... e così via. Nel *due* non si realizza più nessuna identità assoluta. Due cose assolutamente identiche non esistono.

CESARE E il *tre* sarebbe il numero perfetto come già credevano i pitagorici.

POLI No. Il *tre* è il numero minimo perché è separato dall'uno, che è come abbiamo detto il massimo, coll'infinito, che è il *due*. E il *quattro*, con l'immane tentativo che racchiude di raddoppiare l'infinito – cioè raddoppiare il *due*: due più due fanno quattro –, il *quattro* col suo slancio in tutti i sensi dello spazio, è il numero della disintegrazione, e termina la prima serie dei primi quattro numeri: 1, 2, 3, e 4.

CESARE (*una breve pausa piena del suo stupore ammirativo*)

POLI Il *cinque* è il numero limite: costituisce il limite interno tra le due serie – 1, 2, 3 e 4 prima serie, e 6, 7, 8 e 9 seconda serie. Il *cinque*, oltre che medio proporzionale di nove, controlla il carato cosmico che impone naturalmente il movimento all'intera meccanica del sistema. Ti accorgi, Cesare, come la serie dei nove numeri sia la chiave di tutto.

CESARE (*col tono di chi decide di tuffarsi anche a costo di annegare*) Anche i pianeti del nostro sistema solare sono nove, come i numeri.

POLI (*dandogli involontariamente esca*) E anche i colori, nove: i sette tradizionali con in più l'ultravioletto e l'ultravioletto.

CESARE Anche i suoni allora sono nove: le sette note con gli ultrasuoni e i rumori.

POLI (*sorridendogli lusingatore*) E si potrebbe andare ben oltre, Cesare: il peso anzi la massa, del corpo umano formatosi anche quello in nove mesi – la ricorrenza del nove, fisso – la massa del corpo umano si avvicina alla media proporzionale – come il cinque – tra la massa della terra e la massa elettronica nucleare.

CESARE Non ti seguo più... non capisco più!

POLI Perché anche tu come tutti introduci lo zero. E i primi sono stati gli arabi: hanno trasmesso al mondo moderno *il modo falso* di operare i numeri.

CESARE (*aggrottando la fronte*) Gli arabi? Perché... come mai gli arabi?

POLI Introducendo lo zero, sopravvalutando lo zero, facendone addirittura il termine moltiplicatore. Gli arabi considerano i numeri come li vede il Diavolo con lo zero orientale di aspirazione fatalista. Lo zero è il nulla, è la negazione, lo zero è il male. Lo vedi lo zero? Prova a immaginarlo come un serpente che si mangia la coda... eh? (*e glielo disegna per aria col dito*) Non è un serpente che si mangia la coda? I romani non conoscevano lo zero. Il peccato originale del pensiero moderno è acquattato ai piedi dello zero, ed è inverosimile vicino alla semplicità che lo nasconde. Si tratta di liberarsi, anzi di riscattarsi prendendo coscienza. Non si potrà mai arrivare alla vera essenza delle cose se non si corregge quella del numero. Come si può allora iniziare dallo zero, cioè dal diavolo? Io ho abbattuto la propedeutica dello zero che ci ricaccia continuamente nel nulla, che ci impedisce di inaugurare una più attuale libertà e una migliore umanità.

CESARE (*intervenendo con passione*) Questo... sì, questo lo diceva anche Kirillov nei *Demoni*... lo diceva anche Dostoevskij...

POLI Si tratta di inaugurare una moltiplicazione nuova – senza lo zero – che la nostra cultura non conosce ancora e la natura invece sì. Lo zero riduce sempre tutto a zero, anche l'infinito: dieci, cento, mille, l'infinito moltiplicato per zero, annulla ciò che è, il proprio valore, si nullifica nello zero! Cancelliamo lo zero!

CESARE Come cancellare lo zero... se forse lo portiamo in noi? Basta, basta! Va' via, Poli, va' via! Basta coi numeri... impazzisco...

POLI (*calmo*) Vado via. Certo che vado via. Sta' tranquillo.

CESARE Poli!

POLI No. Vado via, e starai solo (*Esce bruscamente*)

CESARE Solo...

XIII

(*Prende le pasticche nel palmo della mano, sta per mettere in atto la sua suprema decisione...*)

CESARE Sembrava facile. Eppure donnette l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio... (*Trilla il telefono, fitto fitto come per le interurbane di alcuni anni fa. Allora Cesare fa i pochi passi che lo dividono dall'apparecchio e risponde*) Sì... Sì... Los Angeles? Davvero? (*e rimane con la cornetta all'orecchio. La voce di Costance amplificata*)

L'AMERICANA Ci sei riuscito, eh, a trovarmi, Cesare... che bravo... sono in gita, non sono in casa... spenderai un sacco di soldi con questa telefonata... Grazie, Cesare, per il denaro che mi hai mandato... m'hai tolta da un impiccio... grazie...

CESARE Allora, Connie...?

L'AMERICANA Mi sarei fatta viva io, sai... al ritorno... Ma sì, perché vorrei tornare...

CESARE Connie, torni? Allora la risposta...?

L'AMERICANA Eh? Sai che sono in riva all'oceano... non mi par vero di parlare con te...

CESARE Rispondimi Connie... Ho bisogno di una risposta!

L'AMERICANA Non ci penso a sposarmi, Cesare. Non ci penso proprio. Oh, tu sei adorabile, ma non ti pare che non sei il mio uomo, eh...? Forse non è... Forse tu sei troppo! Eh? Dico, troppo. Mi senti?

CESARE Sì, ti sento. (*Una reticenza*) Insomma, è no.

L'AMERICANA Non pensarci più a me. Ma quando torno ci rivediamo...

CESARE (*tra sé*) Se ci sarò.

L'AMERICANA (*ridendo di gola*) Ma certo, se ci sarai... ah, ah... come facciamo a rivederci se non ci sarai... ah, ah...

CESARE Addio, Connie.

L'AMERICANA Senti! Ma senti un istante. Come mi chiamavi, Cesare? Voglio dirlo qui ai miei amici come mi chiamavi...

CESARE (*amaro, mortificato*) «Una allodola americana».

L'AMERICANA Oh, ecco! È vero! Bellissimo! (*lo ripete in inglese*) «Una allodola americana...» «Allodola... d'America...» Bellissimo! (*e ride*)

CESARE (*stacca il ricevitore dall'orecchio come disturbato da quella risata, pur continuando a tenerlo ancora in mano, brandito come un'arma omicida*)

L'AMERICANA (*ripete due o tre volte gorgheggiando, in inglese, in due modi diversi*)

«Una allodola... americana... Allodola d'America... » E il mio sorriso com'era?
Eh?

CESARE (*non al telefono pur continuando a brandirlo*) «Variegato...»

L'AMERICANA Che bello! (*in inglese*) «Variegato...» E la mia risata, Cesare?

CESARE (*tace, soffre, si torce*)

L'AMERICANA Cesare? Non mi senti? La mia risata com'era? Sii buono, Cesare!
Non ti ricordi la mia risata?...

CESARE (*lento, come scandendo un verso*) «La tua scintillante risata... Connie... » (*e trattiene un singulto*) Oh (*poi, come liberandosi*) «Il tuo passo leggero», Connie / ha riaperto il dolore... / e le cose nel cielo e nel cuore / soffrono e si contorcono / nell'attesa di te, Connie... Nell'attesa... Ma ormai è finito tutto! (*rimane immobile, seduto come schiantato, la testa sulla mano. E giunge forse l'ultima «memoria»...*)

XIV

(*Giunge come un suono vivo di campane con le note dell' «Internazionale». Sembra un festone rosso con falce e martello. Entrano Alajmo, l'Operaio, Paolo, la Madre, vengono avanti fin quasi all'estremo limite della ribalta, si schierano in fila orizzontale e parlano di faccia al pubblico che costituisce scenicamente l'assemblea degli operai. Cesare è ancora indietro, dov'è rimasto prima. Poi, quando sarà chiamato dall'Operaio in tuta verrà avanti*)

OPERAIO (*parlando a un microfono*) La riunione della nostra cellula è aperta. Abbiamo invitato stavolta anche il compagno scrittore Cesare che collabora da qualche tempo al nostro giornale... (*si volge e chiama col gesto della mano Cesare*) Qualcuno tra voi lo conoscerà certamente...

CESARE (*avanza, e prende posto accanto al microfono, a capo chino*)

OPERAIO (*continua indicando Cesare*) Era amico, anzi maestro... del martire partigiano Gaspare al quale è intitolata la nostra sezione... Cesare ha voluto iscriversi qui.

LA MADRE (*prima ancora che Cesare cominci avanza e con molta spontaneità e semplicità lo abbraccia. È un momento di commozione*)

OPERAIO (*col nodo alla gola*) Io non so presentare uno scrittore... e adesso faccio più fatica, vi assicuro... di quando sono entrato il primo giorno a lavorare alla FIAT... ma finisco subito, perché gli do senz'altro parola... (*fa un gesto verso Cesare*)

CESARE (*si dondola un po', fa un mezzo passo avanti, si mette la mano in tasca, ne toglie alcuni fogli piegati in quattro... si volta come per scusarsi all'Operaio in tuta e ad Alajmo... poi apre i fogli, si assesta gli occhiali, si schiarisce la gola, guarda la platea, si passa una mano tra i capelli, si capisce che è attanagliato dal timore*) Se non leggesti mi metterei a balbettare, e balbettare è ridicolo. Mi scuserete, ma non so parlare in pubblico.

Scusatemi. *(comincia a leggere)* Ora che è finita la guerra molti di noi scrittori si vergognano. Abbiamo capito che il sangue che è corso per terra non è uno scherzo. Ci vergogniamo di non averci pensato prima, e vorremmo riparare. Non è facile. Io non ho fatto, purtroppo, la guerra, ma ho percorso i luoghi, su in collina, nelle mie Langhe, dove si è combattuto, e sono rimasto sconvolto, mi si è chiusa la gola come se una mano me la stringesse davvero. Ho visto i nostri morti, ma ho visto anche i morti sconosciuti, quelli del nemico, quelli repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato qualcosa... Il nemico anche vinto è qualcuno, e dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. Al posto del nemico morto potremmo essere noi, e non ci sarebbe differenza. Per questo ogni guerra è una guerra civile. E dico, se vogliamo tornare a sperare e a vivere: pietà, pietà anche per il nemico ucciso. *(Un certo muoversi e guardarsi tra gli astanti)*

LA MADRE Può essere, anzi è senz'altro giusto quello che tu dici, ma prima di riflettere su chi ha voluto la guerra e la catastrofe non credi che si debba riflettere, dopo aver pianto, sui nostri caduti perché non siano morti invano? Tutti dobbiamo accettare che con la giustizia avanzi la pietà, anche se per me è ancora difficile farlo perché continuo a domandarmi: «ma la giustizia è ancora venuta?»

CESARE *(guarda la Madre, gli tremano leggermente le labbra e le mani. È smarrito. Chi-na gli occhi sui fogli e riprende a leggere)* Ciascuno di noi, almeno io, si chiede: che libri scrivere e come scriverli d'ora in poi? Vi siete mai chiesti almeno una volta tra le tante cose che avete da fare, vi siete mai chiesti: che cos'è uno scrittore? Beh, uno scrittore è un «operaio della fantasia». È possibile che, come avete fatto voi operai e contadini, anche un «operaio della fantasia» si accosti al comunismo per amore di libertà? Per noi, per qualcuno di noi è successo. Per noi che corriamo ogni giorno il rischio di creder che tutta la vita sia quella dei nostri libri, è necessaria una cura continua di scossoni, di «prossimo», di concreta realtà. E allora libero è soltanto chi si inserisce nella realtà e la trasforma, non chi procede tra le nuvole: neanche i rondini ce la fanno a volare nel vuoto assoluto. Si discute che cosa trattare nei nuovi libri che scriveremo, che cosa raccontare, che temi, che argomenti, che contenuti presentare. Però per scrivere qualcosa di nuovo, di diverso, non basta volerlo. Bisogna avere tutto dentro già da un pezzo. Dovremmo presentare i drammi e i personaggi della classe operaia: è – lo riconosco – un dovere che ci si impone per necessità storica. Ma scrivere è come far l'amore: nessuno fa l'amore per dovere, per teoria o per necessità storica. Queste cose o si hanno in corpo e allora nasceranno e verranno fuori, o non serve discuterle perché rimarranno soltanto chiacchiere. *(Disagio tra i presenti. Paolo quasi alza la mano per interloquire, poi ci rinuncia e resta soltanto in piedi. Anche l'Operaio in tuta si alza, qualcuno crolla la testa ed esce)* C'è chi dice allo scrittore: devi essere col popolo, vi-

vere a contatto con le masse, e i libri verranno di conseguenza. E invece io vi dico: non si deve avere contatto col popolo, ma *essere* popolo. Nel nostro mestiere non si va verso qualcosa, ma si è qualcosa. Ora noi scrittori siamo veramente popolo? E allora come si fa? Non si può decidere da un certo momento in poi in un certo modo, cercare di cambiare linguaggio, parlare con espressioni fuori mano o come fanno i contadini. Quello che sei ce l'hai nel sangue, nella vita che hai fatto per trent'anni! E come si fa a fare di colpo una letteratura oggettiva, parlata, una letteratura realistica secondo l'esempio dei sovietici che hanno inventato il «realismo socialista»? Per me il discorso è un altro: non si tratta di andare solo verso il popolo o verso la classe operaia, e basta, come se tutto il resto non esistesse più da questo momento. Si tratta, se mai, di andare verso l'uomo. Perché la crosta da rompere è proprio questa: la solitudine dell'uomo, di noi, degli altri. Questi anni di angoscia dovrebbero averci insegnato almeno una cosa: l'apertura dell'uomo verso l'uomo. Questo ha un senso, questa è una proposta di speranza per tutti. Rileggevo giorni fa le parole con le quali un poeta rivoluzionario nelle idee e nella pratica, come Majakovskij, aveva accettato l'invito di Lenin agli artisti per diffondere i grandi temi della Rivoluzione d'Ottobre: «In nome della grande avanzata della parità di tutti – diceva Majakovskij – di tutti davanti alla cultura, la libera parola della personalità creatrice venga scritta sulle cantonate dei palazzi, sugli steccati, sui tetti, sulle strade delle nostre città e dei nostri villaggi, sui cofani delle automobili, sulle carrozze, sui tram, sui vestiti di tutti i cittadini. Siano le strade un trionfo dell'arte di tutti». Eppure anche Majakovskij è stato stritolato dalla rivoluzione: si è suicidato, non è stato il solo. Il problema, allora, è di riuscire tutti insieme, classe operaia e intellettuali, a capirsi di più, a creare una democrazia socialista che non limiti alcuna libertà perché ha da essere tanto libera e forte da non temere sbandamenti o impennate di alcuno. *(Depone i fogli, si aggiusta gli occhiali)* Ho finito. *(si guarda attorno: non c'è più nessuno; anche la Madre, Paolo, l'Operaio in tuta, che sono rimasti in piedi, salutano con un cenno ed escono. È rimasto solo Alajmo)* *(ad Alajmo)* Sono rimasto solo... Non dev'essere piaciuto.

ALAJMO *(viene avanti)* Forse è troppo presto per dire quel che hai detto tu.

CESARE Mi hanno invitato a parlare... che cosa dovevo dire? Quello che sento, quello che credo.

ALAJMO Ma questo è un momento di lotta politica serrata, e la gente vuole il nemico nemico e l'amico amico. Diventa più settaria, anche se la guerra da cruenta è diventata fredda. Non vuol riflettere. Vedi come molti operai se ne sono andati. Ma io, che li conosco, posso assicurarti che erano spiacenti di non riuscirci a capire. E quando gli operai reagiscono così, gli intellettuali, che vogliono essere più operai degli operai, ti accuseranno di deviazionismo. Li ho visti andarsene con sguardi che non mi piacevano.

CESARE (*amaro, ma padrone di sé*) Diranno che non sono un «buon compagno», questo lo so già. Ma sai che cosa penso, anche se non l'ho detto prima ad alta voce? Penso che non ci siano che due atteggiamenti possibili: il cristiano e lo stoico, e probabilmente il comunismo vale a fonderli.

ALAJMO Ancora astrazioni. (*Fa per andarsene, poi si rivolge nuovamente a Cesare*)

CESARE Basta, Alajmo, è inutile. Non ti sento più. È finita anche la nostra conversazione, amico.

ALAJMO Solo io però potrò scrivere la tua biografia.

CESARE (*immobile*) Non sono uomo da biografia. Nessuno potrebbe scoprirmi tutto. Nessuno veramente sa. Io non mi confesso né ai preti né agli amici, anzi appena mi accorgo che un amico mi sta entrando dentro, lo abbandono. C'è in me almeno tanto egoismo che generosità, e c'è sempre esitazione tra fedeltà e tradimento. La mia sarebbe una biografia da scrivere col bisturi, crudele... L'ultima prova voglio farla su me stesso. E voglio farla da stoico. Addio Alajmo. (*Alajmo esce*)

CESARE Non più parole. Un gesto. Non scriverò più. (*Immobile, mormora il testo dell'ultima lettera*) «Caro Alajmo, visto che dei miei amori si parla dalle Alpi al Capo Passero, ti dirò soltanto che, come Cortez, mi sono bruciato dietro le navi. Ora non scriverò più! Con la testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti. Meno parlerai di questa faccenda con «gente» più te ne sarò grato. Ciao per sempre. (*Si toglie la giacca, l'infilta nello schienale della sedia. Prende nel palmo della mano le pastiglie, le inghiotte, beve*) Come Majakovskij e Matthiessen... perché Matthiessen non ha risposto alla mia lettera? (*Gli risponde una Voce forse anche un'ombra come una macchia colorata*)

MATTHIESSEN L'ultima tua lettera, amico italiano, giace senza risposta. Sono morto ieri, suicida. L'ho fatto per convinzione... perché ho raggiunto la maturità...

CESARE (*pianissimo*)... la maturità è tutto... è tutto...

MATTHIESSEN ...non mi interessava vivere tra chi tornava a far confusione. Noi siamo i frutti dell'angoscia e del dolore del mondo, la crisi tra quello che sappiamo e quello che siamo...

CESARE (*muovendosi, e uscendo lentamente con un lento saluto della mano*) Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi. (*Scompare. Si sente lo spezzarsi di una corda, come un suono. Poi il buio improvviso. E di nuovo la luce piena di teatro. Gli attori; i personaggi sono schierati, immobili alla ribalta, fissano gli spettatori*)

LA MADRE DI GASPARE Gaspare, figlio mio: in un cheto e caldo pomeriggio ancora estivo abbiamo sepolto il tuo Maestro Cesare che ha finalmente trovato la forza di dormire per sempre. Destino di perdizione, amore di non-essere. Tanto disperarsi, armeggiare, correre, tanti compromessi e tanta viltà per salvare uno straccio di vita chiusa, egoista e scontrosa... E poi buttarla per una ragazza che

non viene all'appuntamento... Forse mi accanisco contro la sua intima viltà di voler risolvere tutto morendo perché ne sono stata anch'io troppo spesso tentata... *(al pubblico, supplica)* Abbiate pietà.

VOCI E CORO *(Gli attori isolatamente e alla fine insieme)*

I VOCE Il mondo sa che esistono ancora i poeti?

II VOCE I poeti cantano, ma non cambiano il mondo.

III VOCE Noi siamo al mondo per cambiare il destino in libertà.

IV VOCE Io ho dato poesia agli uomini.

V VOCE *(affermativa)* Esistono ancora i poeti!

CORO *(ritmato)* Esistono ancora i poeti – Esistono ancora i poeti – Esistono i poeti.

Carteggio Fabbri - Lajolo (1972)

17 marzo 1972

Carissimo Fabbri,

l'altra settimana, come ti avevo detto, ero a Roma perciò non mi hai trovato a Milano. Ho avuto la tua lettera e ti assicuro che il tuo impianto non mi impensierisce ma l'ho capito e mi pare ottimo. Da tutto quanto mi dici sulla eredità del testo mi pare di capire che Vigorelli non ha trovato il mio primo copione. Me ne dispiace molto perché non so se ne riuscirò a recuperare un'altra copia perché così non si dovrebbe fare. Perché Vigorelli non perde mai la testa?

D'accordo sull'evitare il verismo che sarebbe limitativo e anche qui ci siamo intesi e d'accordo sulla agilità che proponi sull'istrumento scenico. Si tu sai tutto e io niente perciò d'accordo per la stanza dell'albergo Roma, il facchino-cameriere (o cameriera per via del suo assillo per la donna?).

D'accordo di dare tensione al dramma incentrandolo sulla storia di quella giornata e sui personaggi:

la donna dalla voce rauca

la Fernanda

la Costance (l'americana e sorella)

la ragazza della sala Gai

e pure se dai uno sguardo a "Fuoco grande" anche l'autrice del libro che è stata la passione di Roma. Non so se in questi incontri (ma forse è fare confusione) se si vuol far entrare la donna-personaggio dei suoi libri che sono anche parte della sua autobiografia (la Concia del carcere mezza capra e mezza puttana, la Rosetta di "Tra donne sole" che tenta il suicidio coi barbiturici e in un albergo come Pavese e un po' la prova generale del gesto o la giovane contadinotta di "Paesi tuoi" che muore sgozzata dal fratello che la vuole possedere, o la Santina de "La luna e i falò" che muore bruciata per il sospetto che fosse stata pur essendo partigiana spia dei tedeschi).

Ma forse è soltanto fare confusione oppure si possono al massimo trarre elementi per i dialoghi con le donne della sua vita reale. D'accordo anche di aggiungere ai personaggi uomini sia Gaspare Pajetta che Carlo Grillo (il diavolo della droga).

Certo anche Majakovskij e forse anche Fadaiew lo scrittore della generazione di Pavese che si uccide quando si denuncia lo stalinismo (dopo il XX congresso) perché stalinista e così prendiamo anche questa parte del dramma degli intellettuali.

Alla tua domanda chi chiamò Pavese non è facile rispondere ma mi riservo di

sentire ancora due donne che dovrebbero sapere qualcosa di più. Comunque è certo che telefonò a Fernanda e questa aveva la faccia gonfia per il mal di denti e non accettò di uscire con lui, telefonò alla ragazza della sala Gai e sai la risposta, telefonò alla moglie e al marito medico coi quali da mesi tutti i sabato e le domeniche andava in campagna. Erano già partiti perché lui aveva precedentemente detto loro che non si sarebbe mosso quella settimana. Poi pare cercò al telefono a Milano qualcuno probabilmente io stesso che ero invece a Vinchio.

- Pavese non era solito andare in albergo. Ci andò dietro, credo, la prova del suicidio che aveva inventato per la Rosetta proprio in un albergo.
- La donna dalla voce rauca (probabilmente soltanto perché era rimasta la responsabile del P.C.I. clandestino) non gli scrisse che una o due cartoline. Nella lettera alla sorella e agli amici Pavese si lamenta sempre e si dispera di questo silenzio. Si possono trovare tracce delle lettere nel mio libro o nell'Epistolario.
- Lei non sapeva quando Pavese sarebbe tornato e non certo il giorno perché Pavese era stato graziato mi pare di un anno.
- Non si sposò credo sapendo che sarebbe tornato quel giorno. Lei non l'aveva mai amato, credo lo considerasse un debole e lei non era una donna appassionata.
- Mai parlato con lei perché da allora ha fatto un'altra amicizia, s'è distaccata dal P.C.I. ecc. ecc.

Sono anche d'accordo sulla tensione da rendere ossessionante e su quanto mi scrivi a questo proposito.

No, no, io sono d'accordo che se rende scenicamente come emozione va dato anche il suicidio. Ero partito così poi evidentemente ognuno si autocensura ed io l'ho pensato da bigotto cattolico.

Mi pare che la soluzione del sogno-agonia renda drammaticamente. Ti aspetto qui a Milano perché tua moglie mi ha detto che passavi.

Ho telefonato in questo momento. Spedisco lo stesso la lettera a Roma per non perdere tempo se non dovessi passare.

Con tanta amicizia

Davide Lajolo

Milano, 4 maggio 1972

Carissimo Fabbri,

ho subito letto sia la lettera sia la prima scena. Mi pare che ci siamo dentro e credo che l'inizio, già tracciato sia il modo migliore di afferrare subito il pubblico e di presentare Pavese così come ha voluto essere: tragicamente.

Sarà poi, proprio perché si parte dal posto della morte illuminare gli altri angoli

del suo carattere, quello sereno di quando sta scrivendo i suoi libri, quello quasi felice di quando crede di aver trovato una donna che lo possa amare, quello duro quando combatte la sua battaglia culturale che è l'unico modo di condurre la battaglia politica e di opporsi al fascismo.

Poi ci saranno i personaggi evocati, la zona del mito che porta con sé in quella stanza come un'ultima illusione per rinascere chissà come con i "Dialoghi con Leucò".

Ho solo il rammarico di farti lavorare troppo ma mi pare che sei caldo di scoperta e stai trovando la chiave per ridare a Pavese il suo volto umano che è l'unico che ognuno di noi ha, buttando via la polvere, il fumo e le ragnatele che troppi (deboli) psicanalisti delle sue opere avevano disfatto sostituendo i loro difetti o i loro desideri.

Caramente

Davide Lajolo

Madrid, 5 luglio 1972

Caro Lajolo,

scriverò tra un momento anche a Sbragia per sottoporgli con la precisione delle cose scritte alcune questioni di cui gli ho già esposto i termini a voce. Sono più che altro problemi di costruzione drammaturgica che nel nostro caso rivestono, come sai, una grande importanza. Te ne parlerò alla fine. Ma adesso voglio metterti a di un problema che riguarda un personaggio: quello di Monti. Io avevo assolutamente bisogno di un personaggio con cui Cesare potesse parlare di tutte quelle cose che tu ben sai e mi pareva che Monti fosse il più adatto. Invece alla prova dei fatti mi sono accorto che Monti non va. Monti solo raramente è "confidenziale" e invece c'è bisogno di un personaggio che sia confidenziale pur avendo una statura esemplare. Avrei allora pensato (cercherò di farmi capire) ad un incrocio fra te e Monti. Non è possibile lasciar perdere tutto ciò che vi siete detti in momenti culminanti o in momenti apparentemente oziosi e non è nemmeno conveniente ripartire i vostri discorsi tra altri personaggi sui quali l'attenzione sarà minore. Mi accorgo in maniera inequivocabile che i personaggi salienti (oltre le Donne) sono: 1) l'inserviente dell'Albergo; 2) Monti-Ulisse; 3) Gaspare; 4) Grillo – e basta: gli altri sono poco più di presenze, di voci, di interlocutori a cui verranno attribuiti pensieri e notazioni anche di rilievo, ma come "personaggi" non saranno significativi, serviranno soprattutto a Cesare e alla "rappresentazione teatrale". Di questo nuovo personaggio Monti-Ulisse dovevo parlare innanzitutto a te per evidenti ragioni (il nome sarà quello che decideremo, naturalmente. Monti, poi, teatralmente è quello che si chiama una "tinca", non simpatico, troppo professore di "etica" e troppo poco amico).

E vengo ai discorsi fatti con Sbragia. Come sai avevo cominciato con l'evocare Anna (Voce Rauca) e poi avanti... secondo un certo ordine, diciamo così, cronologico. Avremmo, pensavo, avuto il vantaggio di chiarezza (per il pubblico) di seguire una linea biografica di Cesare. Ho cambiato idea, e in favore della drammaticità. Cesare deve evocare, ancora a caldo, ciò che l'ha ferito, e ancora gli brucia, per ultimo e costituisce l'occasione per il suicidio, l'ultima goccia. Per intenderci Constance, la telefonata a Doris da cui sa in maniera definitiva che quel matrimonio non si farà. Allora chiama Paolo e chiede notizie circa le sue fotografie: la sceglie tra quelle più serie. Poi chiamerà Fernanda etc... andremo cioè indietro, alle origini...

Sbragia non ha dubbi: è persuaso che questa seconda linea è nettamente la migliore in quanto, infischiandosene della cronologia, segue l'urgenza e la intensità delle situazioni e dei sentimenti di "quel momento", del momento in cui appare Cesare (in scena) in preda a una evidente stranezza e angoscia...

Volevo dirti anche questo e chiedere se sei d'accordo.

Dovrò - lo capisci subito - sconvolgere la successione di quello che avevo pensato e scritto, ma dovremo rassegnarci a questo lavoro di riordinamento della materia e delle scene fino al momento della prova e anche durante. Certi "effetti" li potremo veramente vedere solo durante le prove.

Conto di scrivere pagine per circa quattro ore di spettacolo per ridurle a due e mezzo!

Sento che è una gran fatica sacrificare, in questa fase, certe cose: non si può né si deve.

Rischieremo di tagliare il grano prima che cresca e lasciar crescere del loglio che dovrà invece essere tagliato: lasciamo maturare, evangelicamente, il grano e il loglio e solo alla fine saremo in grado di buttar via ciò che non vale.

Rimango qui a Madrid fino a domenica, poi vado a S. Sebastiano perché mi hanno messo nella giuria di quel Festival ma finisce il 18. Poi conto di vederti e di leggerti il già fatto (ho tutte le carte con me).

I miei migliori saluti

Ill.mo tuo Diego Fabbri

A S. Sebastiano sarò alloggiato all'Hotel Maria Cristina

Milano, 12 luglio 1972

È la lettera che t'avevo scritto a S. Sebastiano e mi è tornata. D. L.

Carissimo Fabbri,

ho avuto la tua lettera e, ti dico subito che i due tuoi problemi mi trovano concorde nella soluzione.

Reputi volesse bene a Pavese da professore con sempre un'intonazione predi-

catoria da professore che governava "civilmente" l'allievo. Qualcosa come un Foscolo moderno, "a egregie cose..." ecc.

Pavese era modernissimo e odiava le prediche più dei giovani d'oggi anche se stimava Monti come uomo tutto d'un pezzo.

Il connubio con me, con nome che puoi trovare come vuoi, risolve il problema della confidenza perché è chiaro che anch'io, se non altro perché ero stato partigiano mentre lui aveva terrore degli spari, che stavo all'Unità, avevo su di lui un prestigio e un peso, ma ci scavavamo dentro e nasceva anche la confidenza. Quindi attraverso questo personaggio può venir fuori anche la confidenza con Mila Sturani ecc. Per le donne è ancora più giusto. Cominciando dalla morte la cronologia si sposta tutta e comincia certo dalla fine. Anche in questo mi pare che non ci possano essere dubbi. Quando mi hai detto che la scena cominciava con l'albergo Roma io la vedevo già così. Io verrò a Roma dal 19 al 21. Così ci vedremo e potrò anch'io lavorare alla stesura e a quanto tu mi dirai.

Non puoi faticare da solo. Io ad Agosto starò al mio paese e ho tempo a fare quello che ti serve.

E a Roma ci metteremo d'accordo.

Deve diventare una cosa che riempie la stagione.

Passatela bene a S. Sebastiano!

tuo Davide Lajolo

Riccione, 9 agosto 1972

Mio caro Amico,

non puoi immaginare quanto ti sia riconoscente per il tuo "plico" di ieri.

L'omaggio di tua figlia Laurana per i sessant'anni (che per me sono scoccati l'anno scorso) mi ha veramente commosso: ho pensato a lungo ieri sera e stanotte a voi: a te, a tua figlia, alla vostra famiglia... È certo una cosa preziosa di cui ho perfino pudore a parlarne troppo.

D'accordissimo sui tuoi rilievi e sulle tue proposte. Le metteremo in esecuzione nella versione definitiva: questa che ti mando a mano a mano che scrivo è buttata giù un po' di getto per rendermi conto come solidifica la materia specie per quel che riguarda la costruzione scenica. (La fusione di Constance e Doris è, come hai ben visto, volontaria: non si può confondere il pubblico).

Sono preso, come puoi credere dal materiale che ti mando, da una specie di febbre di scrittura. Avevo previsto di scrivere una diecina di pagine alla settimana e prevedo invece che a fine Agosto avrò terminato la prima gettata generale. Ormai ho chiara (lo vedrai dallo schema che ti allego) la totalità del lavoro che a me, scusa, piace molto.

Nelle pagine che ti mando mi è stato di grande aiuto quel che avevi già scritto tu, e mi sarà di aiuto anche nella parte finale. Vorrei che tu mi raccontassi l'invettiva e lo strazio umanissimi della madre di Gaspare.

Per il resto della sua «condizione politica» ce n'è abbastanza nel tuo libro che esaminato al microscopio, riga per riga, come sto facendo, si dimostra una miniera inesauribile non solo di notizie, ma di sottofondi umani, di stranezze di rapporti... e di giudizi su uomini, cose, fatti.

Io ho scelto di stare su Cesare: sento che se per un momento non è in scena o non si parla di lui l'interesse cade e scema, e guai se ciò accade in un impianto come questo.

Un affettuoso abbraccio tra sessantenni (et ultra)

il tuo Diego

Riccione, 10 agosto 1972

Mio caro Amico,

ieri nella fretta di spedirti le "pagine" ho dimenticato di parlarti del soggetto sul "confino di P. e le donne". L'ho letto con molto interesse e penso che possa esserci utile. Avrai visto che anch'io, senza saperne niente, avevo previsto una "Donna" nella casa di Brancaleone. Faremo presto, poi, a darle più rilievo e importanza. Ma dovremo parlarne, poiché il problema non è come fare, ma se si debba fare; se si debba cioè aumentare il numero dei rapporti femminili di P. Il suo è già un caso un po' clinico: non vorrei che concentrando l'azione in due ore e mezzo di spettacolo, e con troppe donne trattate tutte allo stesso modo, finissimo per farne un personaggio malato.

D'altra parte mi sono accorto procedendo nel lavoro che il fascino sta proprio nel "vizio assurdo" che ha il suo essenziale supporto nelle relazioni femminili senza compimento.

Affronto adesso la fase politica e spero di scoprire vibrazioni interessanti (drammaturgicamente, ne ho l'intenzione), ma le appoggiature letterarie (carriera, problemi estetici etc.) sono disastrose ai fini del dramma. D'altra parte P. non ha avuto veri e propri drammi letterari: tutto gli è andato fin da principio fin troppo bene allo stesso modo che tutto, con le donne, gli è andato, sempre, fin troppo male.

Comunque volevo farti sapere che ho preso in molta considerazione il "soggetto" sul confino, P. e le donne.

Tanti schietti saluti

dal tuo Diego

[11 agosto 1972]

Caro Fabbri,

anzitutto la cosa più importante: ho letto sia le scene già scritte sia le proposte per finire il lavoro e mi pare proprio che sei in forma. Le osservazioni marginali a lavoro ultimato, quando vedremo se c'è da mettere o da togliere. Dentro l'impasto mi pare che c'è tutto.

L'unico sforzo da fare che tu già avverti è di non fare di Pavese un decadente debosciato che sbaglia tutto come fosse un predestinato al fallimento. Si predestina lui alla morte non al fallimento. Vedi nel "Mestiere di vivere" dove afferma di sentirsi un grande scrittore, di battere Vittorini alla distanza. Ricorda anche le piccole vendette che prendeva con l'editore e quelle contro le donne che in tutti i suoi libri sono quasi vilipese. Cioè quel mio saggio "Decadente è chi non lotta". Credo che possa servire sia per la parte letteraria come per quella sociale e politica. [...]¹

Per le donne del "Carcere" hai ragione tu. Non inzuppiamolo di donne: io l'ho fatto perché già in quelle due c'era tutto il suo dramma con le donne. Voleva quelle che non lo volevano ed era attratto dalle puttane, che, oltre a non amarlo, lo facevano soffrire. [...]. Io nel finale qualche cosa che riporti ai "Dialoghi con Leucò" (per esempio l'ultimo da lui invocato nella lettera a me, quello della "Bestia") non sarebbe male perché anche la storia del mito per lui rimane il richiamo misterioso delle Langhe, degli spiriti, delle masche, ecc.

E grazie per le commosse parole per il ricordo di mia figlia. [...].

Davide Lajolo

Caro Amico,

sono alle prese con questo grosso e molto articolato blocco politico che pur essendo molto delicato mi pare veramente importante, e credo anche possa venir bene anche sul piano dello spicco teatrale. Mi sono riletto tutto ciò che ho a disposizione, cioè il tuo libro e le tue lettere... e mi è venuto un dubbio: che tu sia a tratti preoccupato di certi rischi di identificazione. Tenti cioè di togliere connotazioni troppo precise ai personaggi (uomini e donne). Anzitutto è vero o è soltanto una mia impressione? E se è vero: perché? Per una ragione *artistica* o per certe preoccupazioni pratiche?

Se fosse per una ragione artistica poco male, ce la vedremo tra noi. Ma se è per scongiurare certi eventuali trabocchetti legali che qualche personaggio sopravvissuto volesse tenderci, bada bene che siamo fottuti!

¹ Le frasi che non è stato possibile decifrare interamente ma nel loro senso generale, alludevano ancora al tema Pavese e le donne, probabilmente non fornendo alcun indizio nuovo rispetto agli elementi già emersi nelle altre lettere.

La storia risulterà quella di Pavese senza ombra di dubbio, e senza possibilità alcuna che possa essere mistificata! Non ci salverebbe nemmeno la didascalia iniziale che talora usa il cinema: i fatti e i personaggi sono inventati... e ogni somiglianza con la realtà è puramente casuale... Niente da fare! Noi scriviamo il dramma di Pavese e i personaggi, specie i femminili, ma tutti, poi, sono identificabili. Non solo ma vorrei dirti se non ritieni opportuno avvertire precauzionalmente la casa Einaudi che noi ci serviremo ampiamente del *Diario* di Pavese da lui edito.

O non ritieni necessario? Io, quando nel '56, ridussi *I Demoni* di Dostoevskij e utilizzai la traduzione del Polledro (vecchia «Slavia» rilevata da Einaudi) proponendo anche una eventuale percentuale sui diritti d'autore: in quella occasione Einaudi fu, come si dice, splendido, non volle niente, mi pregò solo di indicare nella pubblicità la Ed. Einaudi.

Scusa se ti dico queste cose alle quali forse avevi già pensato da solo, ma mi sono improvvisamente balzate agli occhi rileggendo le tue lettere e i tuoi appunti.

Tante care cordialità

Dal tuo *aff.mo*

Diego

Vinchio, 17 agosto 1972

Carissimo Fabbri,

rispondo alla tua ultima.

No, non avrei quelle preoccupazioni.

Tanto più dalla parte delle donne delle quali, tranne Constance, cambiano nome e diamo loro anche senza farlo appositamente i toni di quelle che popolano i suoi libri, né per i personaggi uomini come bene hai fatto con Alajmo hanno carattere ancora più lontano dagli amici reali. L'unica che potrebbe trovare a ridere è la sorella che conosco e che non lo farà. Se lo facesse sarebbe soltanto per tentare di avere qualche lira ma nei miei confronti credo che avrebbe soggezione. Non l'ha fatto col libro e proprio da lei io avevo scoperto lettere e inediti che lei aveva già chiuso in un baule e messo in soffitta. Allora anche Einaudi non si era mosso perché dopo il fuoco di paglia dei giorni del suicidio su Pavese scrittore era caduta la polvere. Fu il mio "Vizio assurdo" a risvegliare tutto. Ma poi, Pavese, è pubblico, cosa si potrebbe dire di più intimo che il diario suo o le sue lettere pubblicate?

Non vedo perciò pericoli e preoccupazioni. Per quanto riguarda Einaudi, partendo noi dal "Vizio assurdo" che può dire?

Nel libro mio ci sono tutti gli elementi come tu dici e certe frasi del "Mestiere di vivere" sono state pubblicate ai quattro venti. Piuttosto fin dall'inizio e dal mio testo abbiamo preso libertà sui personaggi e serve questo anche teatralmente. D'altro

non avrei timore di sorta. Quello che ho letto finora di tuo non mi pare si presti a niente del genere.

Un affettuoso abbraccio

tuo Davide Lajolo

Milano, 3 settembre 1972

Carissimo Fabbri,

letto tutto insieme mi sembra che hai fatto una cosa non solo teatralmente valida ma eri in un momento di grazia come ispirazione e come stesura.

L'ultima parte, la finale e il dialogo con Grillo dà il tocco misterioso e immerge Cesare nei problemi di oggi e mi pare assai indovinato.

Io ti mando la mia copia con delle proposte di correzioni a lato e anche con proposte di tagli.

Ma sia chiaro che sono proposte e tu puoi considerare e non tenerne neanche conto.

Sono appunti per una discussione che dovremmo fare io e te (intanto anche tu avrai riletto per ridurre) prima di fare vedere l'esito definitivo agli altri. Per il discorso sul film da fare in T.V. (che mi pare Romanò non abbia inteso ancora bene o sono io che non ho afferrato) ti faccio avere la bozza di trattamento che io avevo fatto (anche se c'è anche il nome di Bevilacqua) soprattutto come lato di attrazione spettacolare senza troppa problematica che si fa presto ad inserire.

Se hai tempo gli dai uno sguardo. Siccome la T.V. ha tempi lunghi (ma il film come quello di Pinocchio, di Bertolucci, di Fellini ecc. dovrebbe andare anche nei cinema non so se prima o dopo essere stato dato alla T.V.) non sarebbe male impostare il discorso e la trattativa.

Ti telefono in questi due o tre giorni per sapere quando ti va bene che io venga a Roma. Un abbraccio

Davide Lajolo

[senza data]

Caro Fabbri,

ti raggiungo subito a Riccione nella speranza che ti goda almeno per una parte del giorno un po' di ferie nella tua aria e nel tuo mare.

Ho letto e mi pare che il fatto teatrale si snodi bene.

Io mi sono permesso alcune osservazioni che ti allego. Vedile, se ti paiono utili accettale se no cancellale. Mi pare che procedendo col reciproco contributo possiamo fare centro. Se ritieni utile che io faccia altro non hai che da dirmelo.

Fino alla fine di Agosto io sto qui a Vinchio. Sai l'indirizzo e hai il mio numero di telefono.

Oltre alle pagine delle osservazioni ti allego

- 1) gli appunti per un documentario sul confino e le due donne del "Carcere" di Pavese. Forse se lo leggi ci può essere qualcosa.
- 2) la lettera che ti avevo mandato a S. Sebastiano e mi è ritornata.
- 3) Un librettino che mia figlia e mio genero hanno voluto farmi per i miei sessant'anni. C'è al fondo una mia poesia per Pavese, l'ultima.

Come vedrai dal testo mia figlia (l'unica) mi ha rubato chissà dove questi appunti di poesia inedita ed anche un pezzo di confronto tra Gozzano e Pavese. È un dono intimo che darò solo agli amici come te.

Cari saluti

tuo Davide Lajolo

P.S.

Non so se leggi "Il giorno" quotidiano. Il nuovo direttore Afeltra mi ha invitato a fare dei pezzi sui personaggi che ho conosciuto. Gli ho già fatto Ungaretti, Hemingway e Vittorini. Il 27 Agosto uscirà Pavese, poi Eluard, Hikmet, Quasimodo ecc.

A Fabri

Dal testo che ho non capisco come il dialogo su Pavese tra la madre e il figlio Gaspare possa avvenire con la presenza di Pavese visto che come è a pag. 75 Cesare entra direttamente nel discorso.

Ci sarà certo uno stacco o un cambio alla Sbragia.

Comunque dopo questo incontro con Cesare troverei il modo di collocare un secondo spostando tra il primo e il secondo qualche altra scena in modo che questo avvenga dopo che Elvira e soprattutto Gaspare hanno preso dimestichezza con Pavese per le lezioni e i discorsi precedenti.

Dopo che qualche rottura di luci o di scena, Cesare entra in casa di Gaspare e può incominciare il dialogo ultimo.

tuo Davide Lajolo

Dimmi se ti va bene o se devo fare altro tranquillamente

DL

Laurana Lajolo.

La collaborazione conciliare tra Diego Fabbri e Davide Lajolo

L' "unione conciliare"

Lajolo e Fabbri erano uomini di cultura molto diversi per concezione culturale e politica, per visione della vita e della fede, eppure trovarono il modo di collaborare a un'opera difficile e problematica come quella di rendere sulla scena *Il vizio assurdo*, rappresentato con grande successo nel 1974¹ in molti teatri italiani dalla cooperativa teatrale degli Associati. Il critico Cibotto, recensendo lo spettacolo, definì quella collaborazione un'«unione conciliare»², con riferimento allo spirito dialogante del Concilio Vaticano II, ma forse poteva anche essere considerata come un effetto della proposta di Enrico Berlinguer del compromesso storico, fatta subito dopo il golpe in Cile (settembre 1973).

In realtà, la collaborazione dei due autori nella scrittura del testo drammaturgico risale al 1972 e non è fatto nuovo e inusuale nella biografia intellettuale di Lajolo, aperto, fin dai tempi della sua direzione de "L'Unità" di Milano,³ al dialogo con sacerdoti illuminati come don Primo Mazzolari sulle colonne del giornale, in tempi di scomunica dei comunisti da parte di Pio XII e di guerra fredda. Lajolo, pungente polemista nei suoi corsivi quotidiani, aveva tratto, dalla sua conversione dal fascismo giovanile al comunismo, una lezione di rispetto e di tolleranza delle opinioni politiche dei suoi avversari. Le sue amicizie, anche nell'ambiente della Camera dei Deputati⁴, furono "trasversali" con altri uomini politici e molto strette

¹ La prima teatrale andò in scena a Padova il 24 gennaio 1974.

² G.A. Cibotto, «Il Gazzettino», 26 gennaio 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Dramma e dibattito*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 115.

³ D. Lajolo diventò caporedattore de «l'Unità», edizione torinese, subito dopo la Liberazione, nel 1947 andò a «l'Unità» di Milano e ne fu il direttore dal 1948 al 1958.

⁴ Lajolo fu deputato per il P.C.I. dal 1958 al 1972 e rivestì la carica di questore della Camera dei Deputati per due legislature. Fu membro della Commissione vigilanza della Rai e fu lui a fare la proposta di "Tribuna politica", la trasmissione di confronto tra i partiti. Si occupò, oltre che di tele-

con uomini di cinema e di teatro, oltre che con pittori e scultori.

Pertanto non era difficile per Lajolo trovare una cifra comune di lavoro con Diego Fabbri, anche prima della nuova linea del P.C.I. di collaborazione con il partito cattolico, stimava Fabbri ed era convinto che la sua capacità professionale avrebbe migliorato il testo teatrale, che aveva in mente. Durante quel periodo di collaborazione offrì al drammaturgo anche di mettere mano a definire una sceneggiatura per la Tv, di cui aveva presentato un trattamento al dirigente della Rai Romanò. Sperava di farne un film per la televisione, che girasse anche nelle sale, ma poi non se ne fece niente.⁵

Da parte sua Fabbri aveva scritto, molti anni prima che la cosiddetta guerra fredda si trasferisse dall'area politica a quella culturale, che era necessario che gli uomini di cultura salvaguardassero una zona di dibattito aperta al dialogo, senza le preclusioni politiche. A proposito di quella collaborazione, Fabbri affermò:

Con Lajolo non ho mai avvertito nessuna di queste preclusioni perché Lajolo è un uomo che cerca anzitutto la verità. E non vorrei che proprio per questo finisse "per non piacere" ed "essere lasciato solo". Con tanti Lajolo di più, col suo coraggio, la sua schiettezza, la sua umanità la "repubblica conciliare" come la chiamano sarebbe certamente meno paurosa ed infida di quanto ancora sembri.⁶

La preoccupazione di Fabbri fu lungimirante. Proprio l'anno successivo, nel 1975, su *Giorni-Vie nuove*⁷, Lajolo pubblicò il memoriale di Smrkovskij, (nel '68 presidente della Repubblica cecoslovacca), sull'occupazione sovietica di Praga. E fu escluso dall'elezione del Comitato centrale del P.C.I., su pressioni del governo sovietico. Lajolo aveva maturato un suo percorso critico sulle ultime fasi della politica del partito comunista, preferendo l'unione dei partiti della sinistra in un partito dei lavoratori socialdemocratico, secondo la proposta avanzata da Giorgio Amendola nel 1969, al compromesso storico con la Dc. Rese pubbliche in diverse occasioni le sue posizioni, che gli costarono, appunto, l'allontanamento dalle cariche di partito. In particolare, la pubblicazione del memoriale sulla tragica conclusione della "primavera di Praga" accese un vivace dibattito e suscitò appassionate reazioni filosovietiche da parte di molti lettori. Lajolo rispose a tutti con fermezza, esprimendo la sua convinta scelta del "socialismo dal volto umano" di Dubcek, in contrapposizione al comunismo sovietico. Sempre nel 1975 pubblicò un libro polemico verso la

visione, anche della legge sul cinema e sullo spettacolo.

⁵ Lettera di D. Lajolo a D. Fabbri, Milano 3 settembre 1972. Il testo di cui parla nella lettera è intitolato *Il trattamento umano di Pavese*, inedito, Archivio Davide Lajolo.

⁶ D. Fabbri, «Il Dramma», febbraio 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, cit., p. 136.

⁷ D. Lajolo fu direttore di «Giorni-Vie Nuove» dal 1969 al 1977.

politica di Berlinguer, *Finestre aperte a Botteghe oscure*⁸. Sull'argomento della coniugazione tra socialismo e democrazia ritornò anche nelle sue pagine di diario⁹ e su questa linea combatté le sue battaglie politiche fino alla fine all'interno del partito, guadagnandosi l'epiteto di "comunista scomodo".

Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese

Davide Lajolo è stato il primo biografo di Cesare Pavese, dando al suo libro un titolo altamente evocativo *Il «vizio assurdo»*¹⁰, tratto da un verso famoso di Pavese. Il sottotitolo, *Storia di Cesare Pavese*, dichiarava esplicitamente che la biografia era opera di narrazione in cui i testimoni, familiari ed amici di Pavese, diventavano a loro volta personaggi letterari.

Pinolo Scaglione, falegname di bigonce alla Piana del Salto di S. Stefano Belbo e amico da sempre di Pavese, fu identificato con il *Nuto*, suonatore di clarino de *La luna e i falò*, e, dopo l'uscita della biografia, assunse il ruolo di interprete privilegiato del legame tra lo scrittore e le Langhe. Tina Pizzardo fu identificata come "la donna dalla voce rauca", mai nominata direttamente, ma fu in seguito ampiamente citata da altri con quell'epiteto, una sorta di "innominato" al femminile. Un ruolo particolare fu dato alla giovanissima Fernanda Pivano, che trovò in Pavese il maestro delle sue traduzioni, e la bellissima attrice americana diventò l'allodola straniera.

Un altro personaggio (importante anche nell'economia della rappresentazione teatrale) fu il conte Carlo Grillo, il trasgressivo *Poli* de *Il diavolo sulle colline*, rintracciato da Lajolo dopo che da alcuni anni si erano perse le sue tracce. E anche il conte venne inserito nel dramma, per volontà di Fabbri, a significare l'incontro di Pavese con il magico, il mistero e la trasgressione.

Augusto Monti era stato assunto da Lajolo come modello di maestro di pensiero e di formatore esemplare di generazioni di intellettuali antifascisti torinesi, un personaggio che interessò anche Fabbri, il quale, contaminandolo con il ruolo di amico dell'amico Lajolo, costruì il personaggio di Alajmo (LajoloMonti) come conduttore del dramma.

L'intento biografico di Lajolo fu quello di ricostruire l'uomo e lo scrittore, andando oltre il diario pavesiano, pubblicato postumo da Einaudi, *Il mestiere di vivere*, un libro che aveva molto influenzato i giovani lettori di Pavese, e in cui lo scrittore si autorappresentava in modo spietato, con pesanti venature masochiste e pessimiste, forse sotto la diretta influenza dell'immagine di sé che gli altri gli resti-

⁸ D. Lajolo, *Finestre aperte a Botteghe oscure*, Milano, Rizzoli, 1975.

⁹ D. Lajolo, *24 anni. Storia spregiudicata di un uomo fortunato*, Rizzoli, 1981.

¹⁰ D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

tuivano nei suoi difficili rapporti umani.

L'uomo Pavese venne rappresentato da Lajolo come un uomo di straordinaria sensibilità culturale, che affondava la sua ispirazione nelle radici ancestrali delle Langhe, la terra d'origine della sua famiglia, esaltando il valore di Pavese, oltre che nelle opere poetiche e narrative, nell'opera di organizzatore editoriale della casa Einaudi.

Lajolo fu il primo ad aprire il baule, conservato dalla sorella Maria, in cui Pavese aveva meticolosamente riordinato, prima di suicidarsi, tutte le carte che voleva fossero conservate, dopo aver bruciato molti altri documenti. Ebbe così a disposizione un materiale importante e molto significativo per ricostruire, in modo originale ed appassionato, il tracciato umano e intellettuale di Pavese, supportato, integrato, interpretato dai molti amici, che gli resero testimonianza, e da molte lettere inedite. Del resto anche in altre opere, dedicate alle biografie di scrittori come Fenoglio¹¹ o di uomini politici come Di Vittorio¹², Lajolo riuscì a ricostruire quelle personalità non in modo stereotipato, ma con sensibilità umana e nuove intuizioni interpretative.

Deliberatamente Lajolo non volle indulgere in "rivelazioni" scabrose o in pettegolezzi sulla vita di Pavese, inseguendo le illazioni e i commenti scandalistici e scandalizzati, fatti dopo il suo suicidio, ma con molta misura e senso dell'amicizia volle tracciare la storia di un intellettuale, molto diverso da lui, (che era uomo d'azione e con una forte vocazione politica), e seppe interpretare senza moralismi anche le scelte non eroiche di Pavese come testimonianze di impegno culturale e civile.

Pavese era un antifascista convinto, un assertore sincero della libertà, ma non si sentì di combattere, provava orrore per gli spari e il sangue, al contrario di Lajolo, che, proprio partecipando attivamente alla Resistenza sulle colline del Monferrato, non lontane da quelle della Langhe, trovò il modo di riscattare il suo passato fascista.

Nella biografia, Lajolo enfatizzò la battaglia, che Pavese condusse per quarantadue anni per imparare il mestiere di vivere, piuttosto che sulla sua tragica fine. Le ragioni del suicidio non andavano tanto ricercate nei fallimenti amorosi con le donne (Lajolo sdrammatizzò la portata delle difficoltà sessuali dell'amico), ma anche, se non soprattutto, nel timore dello scrittore di non riuscire più a scrivere, di sentirsi un «fucile sparato», di «non valere più alla penna», anche se proprio in quell'anno Pavese aveva avuto il massimo riconoscimento letterario del Premio Strega. Il suicidio fu, dunque, la conseguenza della spietata solitudine, in cui Pave-

¹¹ D. Lajolo, *Fenoglio un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Milano, Rizzoli, 1978.

¹² D. Lajolo, *Il volto umano di un rivoluzionario. La straordinaria avventura di Giuseppe Di Vittorio*, Firenze, Vallecchi, 1979.

se fu abbandonato non soltanto dalle donne, ma anche da certi amici torinesi, così intransigenti nel rivendicare la propria purezza antifascista, resistenziale e militante e così duri nel giudicarlo.

È noto che Pavese aveva subito critiche ed emarginazioni all'interno del P.C.I. e anche nell'ambito della casa editrice Einaudi, perché considerato da alcuni intellettuali comunisti non sufficientemente organico alla linea del partito e proprio Lajolo, che aveva dovuto giustificarsi lungo tutto il corso della sua carriera politica del suo passato giovanile fascista e quindi aveva una sensibilità particolare nei confronti dei giudizi intransigenti degli antifascisti, aprì deliberatamente un fronte polemico sull'impegno etico e politico di Pavese, sottolineando il ruolo determinante da lui svolto nell'innovazione della cultura italiana e il suo tormentato interrogarsi sul significato della Resistenza.

Il primo incontro tra Lajolo e Pavese avvenne subito dopo la Liberazione, proprio nella redazione de "L'Unità" di Torino, in corso Valdocco. Al quotidiano comunista lavoravano allora intellettuali come Calvino, Geymonat e molti altri e uomini di cultura come Pavese avevano l'abitudine di ritrovarsi in redazione. Il giornale, per penuria di carta, usciva con poche pagine, ma con uno spazio specifico destinato alla cultura, e fu Lajolo a proporre a Pavese di tenere una rubrica sul giornale intitolata *Dialogo col compagno*: lo scrittore, proprio in quel periodo, aveva deciso di iscriversi al partito comunista quasi per dare una prova tangibile del suo impegno militante a fianco degli operai. Quella rubrica fu un'esperienza breve, ma intensa e insieme controversa per Pavese, che visse, anche in quell'occasione, un disagio esistenziale e politico. Dagli articoli Pavese trasse il suo romanzo *Il compagno*, ma si allontanò dalla partecipazione attiva alla politica.

Il suo editore ed amico, Giulio Einaudi, fu sempre molto restio a parlare dell'uomo Pavese, quasi ci fossero situazioni ancora troppo dolorose e imbarazzanti, e preferì, invece, valorizzare Pavese scrittore, sicuramente anche per ragioni editoriali, visto il grande richiamo di pubblico che l'autore continuò ad avere per molti anni dopo la sua morte, diventando uno scrittore *cult* per diverse generazioni di giovani. Ma fu proprio la casa editrice Einaudi a pubblicare il testo pressoché integrale de *Il mestiere di vivere*, il diario intimo, in cui Pavese scrisse con disperazione del proprio privato. Quella pubblicazione alimentò svariate interpretazioni introspettive e psicoanalitiche dell'uomo Pavese, giustificando ogni risvolto di valutazione negativa.

Al contrario, con la sua biografia, Lajolo intese contrastare quella concezione disperatamente negativa e di pessimismo esistenziale, con un intento quasi pedagogico verso i lettori più giovani, coinvolti dalle pagine del diario pavesiano, e insistette sull'impegno civile e culturale di Pavese, anche se lo scrittore non aveva partecipato attivamente alla Resistenza, come molti suoi amici dell'ambiente antifascista torinese, che giudicarono pesantemente la sua fuga a Serralunga di Crea.

Quando Lajolo stava completando la biografia, chiese proprio a Einaudi di pubblicarla, ma l'editore rifiutò con queste motivazioni:

Caro Ulisse, la tua lettera pavesiana mi ha fatto molto piacere, e così la ricca prefazione all'edizione ceca, piena di preziosi ricordi personali sull'amico scomparso. La tua fedeltà a Pavese, calda d'amicizia, di comprensione umana, di passione per la poesia, dà a tutto quello che scrivi su di lui un accento forte e sincero. Un tuo libro su Pavese avrebbe caratteristiche inconfondibili, dal punto di vista umano e politico, e arricchirebbe molto la conoscenza di Pavese. Ti incoraggio di gran cuore a scriverlo. Editorialmente, per ora, la nostra linea è di continuare a pubblicare gli inediti di Pavese (affronteremo tra poco la raccolta dell'epistolario e chiederemo anche a te le lettere che hai di lui), ma non libri su di lui. Cerchiamo insomma di fare in modo che, il più a lungo possibile, dalla tribuna della Casa editrice sia Pavese a continuare a parlare con la sua voce, e di fare in modo nello stesso tempo che giornali, libri di altre case editrici ecc... mantengano viva la fama di Pavese, allarghino la netà e la comprensione della sua opera. Un libro su Pavese pubblicato da noi, sua casa editrice, acquisterebbe quasi un carattere di interpretazione "ufficiale" e temiamo che chiuderebbe, anziché allargare, il fermento di discussioni su di lui. Perciò quando qualcuno ci propone un libro su Pavese che ci pare possa avere aspetti importanti, ci dirigiamo su una linea quasi di "propaganda indiretta" interessandoci perché cada con rilievo presso altri editori. Così ci siamo regolati di fronte a un'idea di questo tipo di Fortini. Anche un tuo libro su Pavese avrà certo più autorità nella battaglia per Pavese, essendo pubblicato da un altro editore. Penso molto favorevolmente, per esempio, a un libro che uscisse dagli "Editori Riuniti" e acquistasse un valore di discussione comunista su un autore che del movimento comunista fece parte, ma una discussione calda di umanità e d'amicizia, non dettata da fredde categorie estetiche o ideologiche. In questo senso la tua testimonianza potrebbe agire come un fattore di "svolta" nella storia della critica pavesiana.¹³

La lettera appare molto interessante sia per individuare le linee editoriali della casa editrice sul proprio autore Pavese, sia per il giudizio implicito che Giulio Einaudi dava sulla ricostruzione biografica, che Lajolo stava scrivendo in quel momento, prevedendo un approccio più politico che critico letterario, quasi una riserva sull'esito del lavoro stesso. Ma l'imbarazzo dell'editore e amico di Pavese emerse anche da un'altra lettera, in risposta alla sollecitazione di Lajolo di avere un giudizio sulla sua biografia, ormai pubblicata da "Il Saggiatore".

Einaudi rispose così:

¹³ Lettera di G. Einaudi a D. Lajolo, Torino 27 luglio 1959, Archivio Davide Lajolo.

Caro Ulisse, se non ti ho scritto del tuo libro, è perché mi era difficile. Ogni cosa che riguarda Pavese, come comprenderai, mi tocca da vicino; vorrei che se ne parlasse il più possibile in sede di critica letteraria e culturale, e il meno possibile sul piano privato. Perciò ho scorso il tuo libro con un certo disagio, pur rendendomi conto che esso è nato da un sentimento sincero di amicizia e basato su un caloroso e umano intento morale. Quello che soprattutto ho apprezzato è il tuo lavoro, veramente ottimo, di ricercatore di notizie, di testimonianze, di fotografie, di lettere. E penso che ora che ci metteremo a raccogliere l'epistolario di Pavese, la tua collaborazione ci sarà preziosa. Spero di poterci contare, e ti farò presto sapere qualcosa.¹⁴

Ma anche in occasione della pubblicazione dell'*Epistolario*, dopo uno scambio di lettere, Einaudi non si avvale del lavoro di Lajolo e i due volumi delle lettere di Pavese uscirono a cura di Lorenzo Mondo.

Ma ritornando al «disagio» di Einaudi a leggere la biografia, ciò sembra nascondere qualcosa di non detto, come se il libro di Lajolo avesse toccato un nervo scoperto dell'editore e di altri amici di Pavese. E questo può in parte spiegare anche la reazione furiosa di stroncatura del dramma, apparsa su "Il Corriere della Sera"¹⁵, in occasione della rappresentazione romana del dramma, a firma di Natalia Ginzburg, che aveva lavorato fianco a fianco con Pavese alla casa editrice torinese.

Un senso tragico di colpa degli amici torinesi per la solitudine disperata dell'amico e per la sua determinazione suicida oppure l'orgoglio e la presunzione di essere gli unici autentici conoscitori della personalità di Pavese, oppure, ancora, l'esclusivo convincimento che nessuno, al di fuori della cerchia della casa editrice, avesse le credenziali per interpretare l'uomo e lo scrittore?

Importante rimane il riconoscimento di Einaudi dell'imponente lavoro di documentazione, condotto da Lajolo per la stesura della biografia: l'attenta lettura dei documenti inediti, le lunghe conversazioni con Mario Sturani, Fernanda Pivano, Pinolo Scaglione, Augusto Monti, la familiarità con la sorella Maria Sini, il confronto serrato con il critico Giacomo De Benedetti; un lavoro prezioso di documentazione, che fece de «*Il Vizio assurdo*» un libro di consultazione e di riferimento per chiunque volesse conoscere e studiare Pavese o scrivere su di lui.

La collaborazione drammaturgica

La prima stesura teatrale di Lajolo aveva un andamento cronologico. Si apriva con l'amore di Cesare per la donna dalla voce rauca, che assunse uno ruolo da prota-

¹⁴ Lettera di G. Einaudi a D. Lajolo, Torino 23 dicembre 1960, Archivio Davide Lajolo.

¹⁵ N. Ginzburg, *Pavese e il vizio assurdo*, in «Il Corriere della Sera», 7 aprile 1974.

gonista. Le donne amate da Pavese avevano una parte preponderante nella storia. Seguiva il tema del difficile incontro tra Pavese e l'antifascismo militante, il confino, la Resistenza e, dopo la guerra, il partito comunista. Prendevano poi corpo sulla scena gli scrittori americani, i cui libri erano stati tradotti e pubblicati da Pavese, quasi a stabilire un dialogo lirico con loro, e c'era anche Nuto, l'amico delle Langhe e il richiamo ancestrale del mito, fino all'ultima scena dove il suicidio veniva commentato dalla poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Sulla base di quel testo iniziale, Fabbri operò le sue scelte drammaturgiche, ne discusse con Lajolo e volle avere da lui molte altre informazioni e sensazioni del rapporto amicale con Pavese. Fabbri aveva una grande capacità di scrittura drammaturgica, Lajolo una profonda conoscenza di Cesare Pavese, i due autori trovarono gli accordi interpretativi e il testo diventò altro da quello iniziale. Furono, poi, indiscutibilmente, molto importanti le scelte di interpretazione del regista Giancarlo Sbragia e del protagonista Luigi Vannucchi nella messa in scena del dramma, che focalizzarono la rappresentazione sulla ricerca introspettiva intorno alla predestinazione al suicidio dello scrittore.

L'andamento non fu più cronologico, ma il centro dell'azione si svolse nella stanza d'albergo, appena prima del suicidio, con il protagonista sempre in scena. I personaggi e le situazioni si muovevano secondo un filo di memoria su tematiche, che facevano riferimento alle donne, alla condanna al confino, all'attività culturale, in particolare alle traduzioni, all'impegno politico e all'angoscia esistenziale. Scene centrali, e di forte effetto drammaturgico, come fu sottolineato da molti critici, vennero ad essere il discorso di Cesare nella sezione del partito intitolata a Gaspare, e il dialogo con Poli, che esprimeva il fascino morboso delle esperienze estreme.

La concordanza d'intenti tra i due autori nel testo, al di là di qualsiasi preconetto ideologico, fu messa in risalto da alcuni critici. E da questa collaborazione, secondo Cimnaghi, ciascuno di loro ha guadagnato molto

e ne ha guadagnato molto il loro lavoro in cui storia e trascendenza si integrano e si rafforzano a vicenda e restituiscono pertanto al personaggio Pavese tutta la sua complessa umanità.¹⁶

È interessante questo brano per riuscire a fare una lettura incrociata delle intenzioni interpretative degli autori dei testi e degli interpreti. Nella prefazione al volume del testo teatrale, conoscendo gli stili diversi di Fabbri e Lajolo, sembra quasi di poter riconoscere i diversi apporti. Era tema caro a Lajolo quello dei "dialoghi" letterari intessuti da Pavese

¹⁶ M.R. Cimnaghi, «Il Popolo», 2 marzo 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo. *Il vizio assurdo...*, cit., p. 145.

tra la campagna e la città, tra Piemonte e America, tra cultura e politica, tra luna e falò. Ci è parso per questo più giusto che quel suo dialogare continuasse anche dalle scene di un teatro con migliaia e migliaia di persone. C'era poi la parte sociale e politica vissuta da Pavese che in colleganza con quella culturale non era fino allora emersa con il rilievo che meritava. Era invece la parte che, assieme a quella dello scrivere, l'aveva sicuramente aiutato a respingere la morte fino a quarantadue anni.¹⁷

Citando alcuni libri, in cui Pavese parlava di guerra, Resistenza, antifascismo e confino, evocava, poi, l'«orrore del sangue» e l'«emozione profonda» dello scrittore per la «ricerca» dell'uomo e la «lotta per la libertà», come conseguenza del suo autentico antifascismo.

Sembra invece più una preoccupazione di Fabbri, resa esplicita nelle lettere a Lajolo, quella di sottolineare l'emblematicità del personaggio di Cesare. Ripercorrendo le fasi problematiche della scrittura del testo definitivo, Cesare non era più il Pavese reale, ma un «personaggio inventato che deve acquistare identità e configurazione nel corso del dramma per quello che fa, per le cose che dice, e basta». E non è stato celebrato, commemorato o giudicato in alcun modo, ma si è fatto in modo che visse «la sua avventura coinvolgendo il più possibile la partecipazione degli spettatori». Non si era voluto fare un'opera brechtiana di insegnamento o di persuasione, «ma solo contagiare gli altri del suo dramma contraddittorio. Dunque: discorso non in termini staccati e oggettivi di estraniamento brechtiano, non accenti in "terza persona", ma tragitto rischioso e sempre inaspettato "in prima persona", avventura vissuta fuori di ogni noia didascalica». Cesare divenne simbolo di solitudine e di ricerca problematica del significato della vita, emblematico di molti altri intellettuali in crisi con la sinistra.

L'interpretazione scenica allontanò per forza di cose il protagonista Cesare dalla reale figura di Pavese e Fabbri ribadì in diverse situazioni il suo intento di rielaborare emblematicamente il percorso esistenziale dello scrittore. Mentre Lajolo era stato intimo amico di Pavese e aveva una profonda conoscenza del suo modo di essere, Fabbri, che non aveva conosciuto personalmente lo scrittore, ma si era basato sulla convincente biografia di Lajolo e sulla lettura dei libri «e particolarmente il suo diario ("Il mestiere di vivere"), e altre inedite e segrete testimonianze di amici per partecipare all'angoscia del personaggio e al suo bisogno di morire, alla sua caparbia, reiterata, tortuosa decisione di farla finita».¹⁸

Fabbri sentì, inoltre l'esigenza di un interlocutore, con cui Cesare potesse parlare e confidarsi, ma riteneva il vero Monti un professore drammaturgicamente non simpatico, troppo professore di etica e poco amico. Scriveva a Lajolo, all'inizio del-

¹⁷ D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, cit., pp. 9-10.

¹⁸ D. Fabbri, *Pavese e la "Signora"*, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., p. 175.

la rielaborazione del testo da lui scritto:

Monti solo raramente è "confidenziale" e invece c'è bisogno di un personaggio che sia confidenziale pur avendo una statura esemplare. Avrei allora pensato (cercherò di farmi capire) ad un incrocio tra te e Monti. Non è possibile lasciare perdere tutto ciò che vi siete detti in momenti culminanti e in momenti apparentemente oziosi e non è nemmeno conveniente ripartire i vostri discorsi su altri personaggi sui quali l'attenzione sarà minore.¹⁹

Fabbri inventò, quindi, il personaggio di Alajmo, contaminando le personalità di Augusto Monti, maestro di cultura e di pensiero per il liceale Pavese, e di Lajolo stesso, uomo forte e vitale, amico e confidente. Alajmo è il personaggio chiave del dramma, che dà spiegazione dei sentimenti e dei comportamenti del protagonista. Sbragia, a sua volta, intervenne nel merito del testo, con le sue scelte registiche, modificando il finale, che era previsto si chiudesse con le parole dell'ultima lettera di Pavese a Lajolo, ed eliminò anche l'ultimo dialogo con Alajmo e la scena corale dopo il suicidio. L'altro intervento importante lo fece sul personaggio di Alajmo, che non fu più soltanto il confidente di Cesare secondo le intenzioni di Fabbri, ma diventò il "conduttore" dell'intero spettacolo, il conoscitore dei segreti di Cesare, una sorta di narratore epico del dramma in rapporto diretto con il pubblico, secondo l'asciutta e magistrale interpretazione di Ivo Garrani. Sbragia fece anche l'invenzione scenica di rappresentare Costance, l'attrice americana ultimo amore di Pavese, come un'immagine cinematografica, per sottolineare il dialogo tra Cesare con una donna lontana e sfuggente. L'interpretazione di Vannucchi risultò dolente, intensamente drammatica e così partecipata che, nel corso delle repliche, l'attore venne sempre più ad assomigliare intimamente e fisicamente a Pavese, fino a seguirne l'esempio suicida.

Nello svolgimento dell'azione scenica acquistò particolare rilevanza la scenografia essenziale di Gianni Polidori: un'unica pedana con tre grandinate di varia dimensione erette sul palcoscenico, su cui si sedevano gli spettatori. Ci fu, infatti, la precisa intenzione di coinvolgere direttamente il pubblico, facendolo entrare nello spazio fisico del palcoscenico. Quella originale soluzione teatrale fu, poi, ripresa in altre rappresentazioni negli anni successivi.

Il mito

Durante la stesura del dramma Fabbri e Lajolo fecero un confronto serrato soprattutto su alcuni nodi interpretativi, quali il mito, la politica, il suicidio, il ruolo delle

¹⁹ Lettera di D. Fabbri a D. Lajolo, Madrid, 5 luglio 1972, Archivio Davide Lajolo.

donne.

Un punto cruciale della collaborazione fu quello del mito e della religiosità. Fabbri aveva a che fare con due scrittori non credenti (Lajolo e Pavese), ma egualmente scoprì nello scrittore la spiritualità inquieta delle domande su Dio e interpretò in senso dostoevskiano l'intricata psicologia del protagonista del dramma. Individuò nell'attrazione di Pavese per il mito gli archetipi della sua religiosità ancestrale e la radice del suo linguaggio tragico.

In particolare sull'influenza del mito, lo stesso Lajolo aveva scritto un saggio specificamente sul mito in Pavese²⁰ e aveva procurato a Fabbri in anteprima la bozza del libro di Carlo Grillo, *L'uomo cinque*, da cui fu tratto il dialogo, presente nel dramma tra il personaggio Poli del racconto pavesiano *Il diavolo sulle colline* (ispirato a Grillo) e Cesare riguardo al vizio oscillante tra piacere e disperazione e alla metafisica dei numeri.²¹

Fabbri sottolineò l'assoluta originalità di quella interpretazione:

Questo risvolto pressoché inedito del nostro dramma è senza dubbio tanto di Lajolo quanto mio, perché Lajolo quanto me eravamo e siamo protesi alla ricerca e alla rappresentazione della verità nel "caso Pavese".²²

Le donne

Alla prima lettura del testo di Lajolo, Fabbri ricavò l'impressione che la presenza delle donne fosse eccessiva, se non ossessiva. E scrisse a Lajolo: «Non vorrei che concentrando l'azione in due ore e mezzo di spettacolo, e con troppe donne trattate tutte allo stesso modo, finissimo per farne un personaggio malato». ²³ Ed espresse anche la preoccupazione che quei personaggi rispecchiassero in modo troppo diretto e riconoscibile le donne amate da Pavese. Lajolo si convinse ed accettò di ridurre il peso scenico dei personaggi femminili, consigliando anche di attingere più dalle protagoniste dei libri che dalla vita. In particolare richiamò l'attenzione sulla figura di Rosetta, il cui suicidio narrato in *Tra donne sole*, riproduce esattamente il modo in cui Pavese si diede la morte.

I personaggi femminili furono tratti sostanzialmente dai libri di Pavese, così come aveva consigliato Lajolo, ma poi resi dalla scrittura drammaturgica di Fabbri

²⁰ D. Lajolo, *Decadente è chi non lotta, La risposta del Diavolo*, in *Cultura e politica in Pavese e Fenoglio*, Firenze, Vallecchi, 1970.

²¹ Scena XII de *Il vizio assurdo*, cit.

²² D. Fabbri, in «*Il Dramma*», febbraio 1974, D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., p. 135.

²³ Lettera di D. Fabbri a D. Lajolo, Riccione, 10 agosto 1972, Archivio Davide Lajolo.

come esemplari di tipi di donne e non riconoscibili nelle persone reali, anche per non subire contestazioni e rimostranze.

Ma la diversa considerazione dei ruoli femminili servì a Fabbri per ridurre l'incidenza degli amori falliti a favore di altre componenti psicologiche del protagonista, esaltando semmai la componente della disperazione esistenziale e l'angoscia del suicidio.

Fabbri inserì poi un'altra figura di donna, quella della Madre, in cui era richiamata la persona di Elvira Pajetta, una specie di coscienza etica, verso cui Cesare si giustificò della sua mancata azione politica. In una sua lettera a Lajolo, la combattente antifascista aveva espresso, infatti, un giudizio severo sull'uomo Pavese²⁴. La Madre venne così ad essere un altro modello di donna rispetto a quelle invano amate, desiderate e perdute, ma una donna-giudice sessualmente sublimata per età e per il suo ruolo materno, che metteva a nudo le vere debolezze dell'uomo.

L'esperienza politica

Il dialogo tra Fabbri e Lajolo sul taglio da dare alla parte politica di Pavese fu connotato a volte da contrasti, tanto che Fabbri temette che Lajolo avesse qualche resistenza a un'identificazione troppo esplicita dei personaggi con uomini e donne reali e temesse possibili conseguenze. Sembra strano questo cenno di Fabbri²⁵, considerata l'assoluta schiettezza di giudizi politici di Lajolo, semmai si può presumere che non vi fosse una perfetta identità di vedute sui giudizi sul P.C.I., critici da parte di entrambi gli autori, ma con intenzioni e concezioni ideologiche diverse.

Lajolo aveva già espresso giudizi netti nella biografia ed era ulteriormente intervenuto svariate volte in diverse sedi a difendere la lealtà di Pavese agli ideali della libertà politica e culturale. Ricordava spesso come già ne *I dialoghi col compagno* su "L'Unità" lo scrittore torinese aveva assunto una posizione critica su certo realismo socialista, e, in seguito si fosse allontanato dal partito comunista senza fare atti clamorosi, anzi rinnovando la tessera per qualche anno. Per Lajolo quel partito non poteva ascoltarlo impegnato com'era nella guerra fredda e infestato da intellettuali che allora accusavano Cesare di "non essere un buon compagno" perché non accettava il marxismo e tanto meno un catechismo politico-culturale, intellettuali che poi finirono su sponde assai lontane da quelle su cui invece Cesare

²⁴ Lettera di E. Pajetta a D. Lajolo, 10 febbraio 1960, Archivio Davide Lajolo, e pubblicata in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit. pp.178-180, insieme a una commossa lettera del figlio Giancarlo Pajetta scritta a Lajolo, dopo aver assistito alla rappresentazione dello spettacolo a Roma, 15 luglio 1974.

²⁵ Lettera di D. Fabbri a D. Lajolo, Riccione, 13 agosto 1972, Archivio Davide Lajolo.

Pavese rimase fondamentale fedele.²⁶

Lajolo ribadì, anche nella discussione con Fabbri, che l'impegno politico fu per Pavese un importante investimento umano e culturale e, in conclusione, gli parve che fosse ben rappresentato nel testo teatrale. Era un fatto per lui positivo che anche coloro che si erano sentiti attratti soprattutto dal fascino del suicidio, potessero conoscere tutti gli aspetti dell'uomo, così che il quadro di un'esistenza risultasse completo.

Dell'adesione al partito di Pavese, si ritrovò traccia nel dramma, là quando il personaggio Cesare parlava nella sezione del P.C.I. intestata a Gaspare. Il nome del personaggio, al contrario di altri, fu quello reale, Gaspare Pajetta ultimogenito della famosa famiglia antifascista, che prese lezioni private da Pavese e, anche su sollecitazione dei suoi ammonimenti, decise di fare il partigiano, anche se aveva soltanto sedici anni e fu ucciso. Per quel dialogo Lajolo propose di utilizzare la lettera della madre Elvira a lui indirizzata in relazione alla biografia, che diede origine alle scene tra la Madre e Cesare.²⁷

Il discorso di Cesare nella sezione²⁸ riprodusse soltanto in piccola parte il testo scritto inizialmente da Lajolo e, invece, fu costruito con pensieri e argomentazioni, che possono più facilmente essere attribuiti a Fabbri, in particolare a proposito della valutazione della resistenza come guerra civile. La scena si concludeva con gli operai, che lasciavano la sezione e Cesare rimaneva solo, con un profondo senso di sconfitta umana e politica. Lajolo, in quella circostanza, si dichiarò comunque soddisfatto di quel discorso politico così pregnante per tutta l'economia del dramma, perché riconobbe le parole di Pavese, quando lamentava la mancata integrazione tra intellettuali e classe operaia.

Il suicidio

Nel testo rappresentato il suicidio diventò il filo conduttore del dramma, anche per un intervento determinante di Sbragia, che ne scorse la drammaticità sulla scena, come ultimo atto di un tormento angoscioso dello scrittore verso le donne e la vita.²⁹ Fabbri confermò quell'intuizione:

Dal lucido silenzio della solitudine di quella camera d'albergo Pavese poteva riprendere il suo discorso in prima persona per parlare a chi ha attraversato il suo tempo e ai giovani sempre assetati di conoscenza e di verità.

²⁶ D. Lajolo, in «Il Mondo», 23 maggio 1974, D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit. pp. 153-154.

²⁷ D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., scene VIII e XIV.

²⁸ Ivi, Scena XIV.

²⁹ Lettera di D. Fabbri a D. Lajolo, Madrid, 5 luglio 1972, cit.

Ecco, in fondo, il dramma è nato come ricerca di una problematica che interessa l'uomo di tutti i tempi e come ricerca di verità. L'importante era non cadere in nessun modo in una celebrazione anzi era come inventare, da tutto quanto avevamo letto e sapevamo, il personaggio di Cesare.³⁰

In un articolo su "Il Dramma", scritto dopo la rappresentazione, Fabbri sottolineò come si fosse convinto della percorribilità dell'operazione drammaturgica, proprio nel momento in cui accettò la centralità del tema del suicidio. Partendo dalla prima scena del dramma, il protagonista

può parlare in prima persona assoluta e quindi usare davvero il tempo presente. Ero persuaso che questa fosse la condizione più propizia per un vero discorso teatrale, quella almeno in cui mi sentivo di poter operare con convinzione, con sincerità. Poi vennero i "questionari" zeppi di domande rivolti a Lajolo e le sue risposte spesso esaurienti e definitive, talvolta ancora problematiche (forse varrà la pena di pubblicare questo nostro carteggio in appendice al volume del testo teatrale a riprova di un travaglio di ricerca creativa). Vennero anche i discorsi. E i problemi. Ma la "chiave" su come suonare la musica ci parve trovata.³¹

Lajolo si dichiarò d'accordo, nel corso della stesura del testo, sulla scelta di Fabbri di aprire drammaticamente la vicenda con le ultime ore di Pavese nell'Albergo Roma:

D'accordo sull'evitare il verismo, che sarebbe limitativo, e anche qui ci siamo intesi, e d'accordo sull'agilità che proponi sull'istrumento scenico. Lì tu sai tutto ed io niente e perciò d'accordo per la stanza dell'Albergo Roma, il facchino-cameriere (o cameriera, per via del suo assillo per la donna?).

Lajolo riconobbe, dunque, pienamente la capacità drammaturgica di Fabbri, accettando aggiunte e suggerimenti, e colse l'importanza di «dare tensione al dramma, incentrandolo sulla storia di quella giornata e sui personaggi femminili».

Lajolo esplicitò anche la sua resistenza psicologica rispetto al suicidio di Pavese, parlando addirittura di "autocensura":

Sono anche d'accordo sulla tensione da rendere ossessionante e su quanto hai scritto in proposito. No, no io sono d'accordo che se rende scenicamente come emozione va dato anche il suicidio. Ero partito così, poi evidentemente ognuno si autocensura ed io l'ho pensato da bigotto cattolico. Mi pare che la

³⁰ D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., p. 11.

³¹ D. Fabbri, in «Il Dramma», febbraio 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., p. 133.

tua soluzione del sogno-agonia renda drammaticamente.³²

In realtà, non era soltanto un retaggio dell'educazione salesiana giovanile, ma era un suo rifiuto esistenziale della morte e quindi del suicidio che gli faceva prendere le distanze dall'ultimo gesto dell'amico. Inoltre, lungo tutto il suo percorso interpretativo di Pavese contrastò la versione esistenzialista e decadente, pietista e romanticheggiante, che Pavese per primo aveva negato, per sottolineare, invece, l'impegno tragico di vivere come il vero filo conduttore della sua esistenza.

Infatti, in un'altra lettera a Fabbri Lajolo scrisse:

Sarà poi, proprio perché si parte dal posto della morte da illuminare gli altri angoli del suo carattere, da quello sereno di quando stava scrivendo i suoi libri, da quello quasi felice di quando crede di aver trovato una donna che lo possa amare, da quello duro quando combatte la sua battaglia culturale che è l'unico modo di condurre la battaglia politica ed opporsi al fascismo. Poi ci saranno i personaggi evocati, la zona del mito che porta con sé in quella stanza come ultima illusione per rinascere chissà come con "I dialoghi con Leucò".

E invitò Fabbri a ridare a Pavese il suo volto umano, che è l'unico che ognuno di noi ha, buttando via la polvere, il fumo e le ragnatele che troppi (deboli) psicoanalisti delle sue opere avevano disfatto, sostituendo i loro difetti e i loro desideri.³³

Quando Fabbri aveva quasi finito il testo, Lajolo fece un'ulteriore raccomandazione: «L'unico sforzo da fare, che tu già avverti, è di non fare di Cesare un decadente debosciato che sbaglia tutto come fosse un predestinato al fallimento. Si predestina lui alla morte, non al fallimento».³⁴ E rimandava ulteriormente a *I dialoghi con Leucò* per ricavare una dichiarazione finale attinta dal dialogo con la belva, citato nell'ultima lettera di Pavese a Lajolo.

Nonostante le insistenze di Lajolo, con l'interpretazione, voluta da Sbragia e soprattutto da Vannucchi, Cesare diventò il personaggio destinato al suicidio, sofferente di una solitudine disperata, dolente e imbozzolato nei suoi complessi, immagine molto lontana da quella che il biografo aveva dato del suo amico. Sull'interpretazione di Vannucchi, a distanza di qualche anno dalla rappresentazione del dramma, Lajolo espresse un giudizio negativo in una conversazione con Leonardo Sciascia, a proposito delle mediazioni teatrali di testi letterari. Sciascia si lamentò in quell'occasione di aver scritto per il teatro, ma di essersene allontanato per la

³² Lettera di D. Lajolo a D. Fabbri, senza data. Data del timbro postale 17 marzo 1972, Archivio personale Diego Fabbri (n.d.r. dalla metà del 2003 è a disposizione degli studiosi al centro Diego Fabbri, di studi, ricerche e formazioni sul teatro e i linguaggi dello spettacolo).

³³ Lettera di D. Lajolo a D. Fabbri, Vinchio, 11 agosto 1972, Archivio personale Diego Fabbri.

³⁴ Lettera di D. Lajolo a D. Fabbri, Milano, 4 maggio 1972, Archivio personale Diego Fabbri.

«mediazione devastatrice» dei testi da parte del regista e disse che ormai assisteva con distacco alle riduzioni teatrali e cinematografiche dei suoi libri. Lajolo commentò:

Ho provato anch'io la stessa cosa quando "Il vizio assurdo", la storia di Pavese, è diventata teatro. Ho collaborato anche a costruire, con Diego Fabbri, il testo teatrale, ma il regista, Sbragia, e l'interprete, Vannucchi, avevano un loro animo verso Pavese. Basta una scena cambiata, alcuni gesti in più, l'accento su certe parole per allontanare il personaggio dalla sua interpretazione. Allora tu diventi colpevole.

Per esempio il Pavese che ho cercato di interpretare nel mio libro era molto diverso da quello soltanto tragico, dolente che è stato espresso da Vannucchi. Quel bravo attore ne era stato così preso da ripeterne il gesto suicida e allo stesso modo. Non ci sono tanti modi per entrare in un personaggio?³⁵

Le critiche teatrali

Lo spettacolo ebbe un buon esito di recensioni, pochi criticarono il testo, la maggior parte dei critici sottolineò il pathos e la riuscita drammaturgica, l'interpretazione degli attori e l'abilità della regia. Ma un rifiuto netto riguardo alla rappresentazione di Pavese in teatro venne da un articolo di Natalia Ginzburg, dopo aver visto lo spettacolo a Roma.³⁶ Ginzburg contestò la possibilità di rappresentare la vita dell'amico Pavese, oscillante fra fragilità e forza, lucidità e ironia e scrisse:

Ne "Il vizio assurdo" Pavese risulta, come ho detto, un nevrotico. Ora il suolo delle sue nevrosi era intricato, complicato e oscuro che non è possibile addentrarsi nel ricordo se non con un'estrema delicatezza, con estrema onestà e amore del vero[...] D'altronde, tutto ciò che è stata la vita di Pavese non può essere rievocato alla luce dei riflettori né urlato.³⁷

In risposta a Ginzburg, Lajolo riprese il suo giudizio su Pavese come uno dei grandi scrittori contemporanei, su cui è giusto approfondire l'interesse critico sulle opere e le ricerche «sulla sua vita e sul tempo nel quale è stata vissuta con tragico impegno», contrastando l'impressione riportata dalla scrittrice di un Pavese decadente, vile e nevrotico.

³⁵ L. Sciascia, D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, pp. 66-67.

³⁶ N. Ginzburg, *Pavese e il vizio assurdo*, cit.

³⁷ Ibidem.

Che cosa c'è nel "vizio" del suo carattere? C'è all'opposto qualcosa di più e cioè la sua resistenza di uomo, la funzione importante che ha avuto nel rompere l'autarchia culturale del fascismo e anche allo sfogo di dolore della madre di Gaspare ferita per la morte del figlio segue la pronta spiegazione: "c'è chi sa combattere con le armi in mano e chi non può accettare questa condizione di combattimento attivo, sanguinoso" a testimoniare che, per un intellettuale che con le sue opere e il suo lavoro (ancora più che con il confino fascista comunque patito) ha collaborato per anni a creare il clima della resistenza in armi e non vi può essere accusa di viltà.³⁸

E Fabbri attaccò direttamente la scrittrice, affermando da un lato che aveva ricevuto l'impressione che

la signora Ginzburg si fosse sentita ferita e offesa perché qualcuno era entrato in un orticello solo a lei riservato e avesse fatto, rubandole il tempo, quel che a lei sarebbe forse piaciuto di fare, in un certo modo, in chiave di particolare fedeltà alla memoria; e dall'altro lato la rimproverò di aver fatto una cattiva azione nei confronti di Pavese, anche se si è illusa, speriamo, di dover parlare proprio per custodirne la giusta memoria e preservarla dalle contraffazioni.

Perché in quel modo Ginzburg aveva portato acqua al *mulino torbido* di quel gruppo di nemici di Pavese «che continua nella sistematica denigrazione di Pavese, considerandolo "un provinciale" che si è suicidato per ottenere una affermazione letteraria che altrimenti non avrebbe mai raggiunto».³⁹ Mentre Fabbri si convinse, durante il lavoro su Pavese, che lo scrittore si suicidò per «mancanza di aiuto» da parte dei suoi amici.

Alle pesanti critiche di Ginzburg allo spettacolo, gli Associati contrapposero la loro versione del personaggio Cesare, sostenendo l'interpretazione data da Fabbri:

Noi amiamo troppo Pavese per non essere turbati dai suoi turbamenti, per non riconoscere nei suoi i problemi che quotidianamente ci affliggono, i mali che ci impediscono di essere una nazione progredita parallelamente in senso tecnologico e in senso culturale; lo stimiamo troppo per relegarlo al ruolo di dinosauro dell'olimpico culturale come si vorrebbe, innocuo e crepuscolare come un mostro in via di estinzione. Si è sottratto violentemente e volontariamente all'invecchiamento e si vorrebbe farlo invecchiare dolcemente dopo morto come fosse un sopravvissuto? [...] Lo amiamo troppo, lo vogliamo capire. Non l'abbiamo conosciuto [...]. Per noi Pavese è già storia. L'importante è ragionare. Ragionare sulla condizione umana dell'intellettuale che tenta

³⁸ D. Lajolo, «Il Corriere della Sera», 13 aprile 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...* cit., p. 170.

³⁹ D. Fabbri, *Pavese e la "Signora"*, cit., pp. 175-176.

disperatamente di far capire il suo ruolo in una società cieca e pragmatista. [...]. E diciamo Cesare personaggio, non Pavese; perché per noi Cesare, lo ripeto, è emblematico al di là di Pavese stesso.⁴⁰

Il protagonista del dramma diventò dunque il simbolo del difficile rapporto tra l'intellettuale e la società e il suicidio venne considerato una tragica risposta a quel conflitto.

La diatriba con il Teatro Stabile di Torino

Nelle sue lettere a Lajolo, Fabbri espresse qualche preoccupazione sulle eventuali reazioni di familiari e amici rispetto alle citazioni del testo e si impegnò, come si è visto, a rendere il più possibile simbolici i personaggi, alleggerendo i riferimenti diretti alle persone viventi. Evidentemente Fabbri voleva evitare un clima di critiche rissose, come si era già verificato altre volte intorno al nome di Pavese. Lajolo, invece, assuefatto alla polemica anche astiosa nei suoi confronti in diverse circostanze politiche e culturali, manteneva un tono rassicurante.

Nonostante la cautela di Fabbri, lo spettacolo suscitò molto interesse, ma anche molte polemiche. Abbiamo già citato la stroncatura di Natalia Ginzburg, ma il fatto più clamoroso fu il rifiuto da parte di Aldo Trionfo, direttore artistico del teatro Stabile di Torino, di ospitare la prima nazionale dello spettacolo. Gli Associati erano già da cinque anni una consolidata compagnia teatrale autogestita con nomi di grande rilievo come Sergio Fantoni, Valentina Fortunato, Ivo Garrani, Renzo Giovampietro, Giancarlo Sbragia, Luigi Vannucchi, ma non avevano mai trovato ospitalità in abbonamento dal Teatro Stabile. Per *Il vizio assurdo* il manager della compagnia, Fulvio Fo, aveva offerto il dramma di Pavese in prima nazionale e, in un primo tempo, aveva registrato una buona accoglienza, sconfessata, però, da una successiva risposta negativa di Trionfo. Trionfo aveva letto in anteprima il testo di Lajolo e aveva espresso perplessità artistiche, giudicandolo un mediocre servizio a Pavese.

Dopo il successo di pubblico de *Il vizio assurdo*, si aprì una violenta polemica sul rifiuto dello Stabile, che sfociò nelle dimissioni di Trionfo e del direttore organizzativo Nuccio Messina dai vertici del Teatro. Trionfo, a difesa della sua scelta artistica, fece riferimento a ragioni non molto diverse da quelle scritte nelle lettere a Lajolo da Giulio Einaudi, che esercitava allora un'indiscussa influenza sulla cultura torinese:

⁴⁰ Gli Associati, *Pavese e i dinosauri*, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...*, cit., p. 177.

Non ci sembrava che quel copione offrissi garanzie di particolare interesse. Così come si presentava allora, poteva anzi rendere un mediocre servizio a Pavese; mentre tutta una corrente critica ha iniziato una revisione del neorealismo, e ha scoperto, nella letteratura di quegli anni, altri valori, quel copione faceva un passo indietro, datava Pavese all'immediato dopoguerra. Una operazione così in prima nazionale a Torino, promossa dal Teatro ufficiale della città, avrebbe avuto un senso celebrativo che noi non intendevamo dare, nella direzione sbagliata.⁴¹

Lajolo respinse la critica di Trionfo che il testo peccasse di neorealismo e sostenne, al contrario, che rappresentava, da un lato, il fascino delle debolezze umane dello scrittore e, dall'altro, il rigore morale dell'uomo, paragonabile a quello di Gramsci e Gobetti.

Perciò, mi permetta Aldo Trionfo, è un dramma con gli interrogativi politici, culturali ed esistenziali tutt'altro che celebrativo come egli afferma ancora oggi attualissimo e tutto da intendere tanto è vero che sono soprattutto i giovani ad affollare letteralmente i teatri da Padova a Mestre, a Bologna, a Genova dove finora il lavoro è andato in scena. (...) Di quali revisioni critiche intende parlare Trionfo? Forse del volume del francese Dominique Fernandez dal titolo: "Il fallimento di Cesare Pavese"? Tale libro non è stato preso in seria considerazione dagli studiosi di Pavese perché si limita a inquadrare il nostro scrittore in freddi schemi freudiani e, come ogni poeta, ancora di più Pavese non sopporta di essere chiuso in armature neppure psicologiche né visto da un solo lato della sua complessa personalità.⁴²

Ma la replica più dura a Trionfo venne, (e non poteva che essere così, trattandosi di una diatriba in cui si parlò anche di "racket del teatro"), dal regista dello spettacolo Giancarlo Sbragia, che accusò prima di tutto il direttore organizzativo Nuccio Messina. «Il Messina non è uno stravagante artista: ha il doppiopetto, ha il crisma dei consigli d'amministrazione, è un burocrate, ha i suoi padrini politici, dirige un organismo pubblico, amministra denaro pubblico. Non deve dire bugie. Non sta bene». Le bugie, secondo Sbragia, si riferivano al fatto che Messina aveva sostenuto che gli Associati erano sempre stati invitati dallo Stabile. In realtà, spiegò Sbragia, gli spettacoli degli Associati non vennero mai inseriti nel cartellone degli abbonamenti. Per quanto riguarda poi Trionfo, Sbragia sostenne che il regista non aveva letto il testo. «È la prima volta, nella mia quasi trentennale carriera che mi sento chiedere un copione in lettura per trattare una stagione a Torino. Avrei dovuto

⁴¹ G. Calcagno, «La Stampa», 13 febbraio 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...* cit., p. 130.

⁴² D. Lajolo, «La Stampa», 14 gennaio 1974, in D. Fabbri, D. Lajolo, *Il vizio assurdo...* cit., p. 152.

confortare Trionfo di che? Della sua incapacità a leggere un testo? Se dovevo spiegarlielo, evidentemente non lo aveva capito». Anche il regista rifiutò le accuse di neorealismo mosse da Trionfo, ponendo l'accento piuttosto come il dramma proponesse «l'analisi della condizione umana di uno scrittore italiano in un periodo storico italiano. Condizione esemplare, al di là di Pavese: Pavese si è ucciso. Altri no. Ci siamo posti il perché; e l'abbiamo posto al pubblico. Risposte su questa materia devono maturare al fondo delle coscienze. Solo questo era lo scopo del testo e dello spettacolo. Trionfo si sbaglia con qualche saggio critico su Pavese. Questo Pavese non l'ha letto».

Ma l'accusa più forte Sbragia la mosse alla politica dello Stabile, parlando di "racket", perché gli Stabili non stavano dando alcun aiuto alle cooperative teatrali, (allora erano circa una trentina). «Già, ho usato esattamente questa parola. E sono d'accordo (solo qui) con Messina: è qualcosa al limite dell'associazione a delinquere e dovrebbe essere perseguito penalmente come reato. Forse che la mafia non lo sarebbe, se ci fosse modo di provare che esiste?».

La polemica con lo Stabile evidenziò, quindi, due ordini di problemi: il primo relativo a Lajolo e non era la prima volta, il secondo riguardò i rapporti tra l'organizzazione pubblica torinese e le cooperative teatrali, che si può dire attraversi per lunghi anni il dibattito teatrale in Italia.

Davide Lajolo era stato, infatti, protagonista di un altro episodio clamoroso del teatro Stabile di Torino. Nel 1971, aveva avuto l'incarico di fare una riduzione teatrale del libro di Valdo Fusi, *Fiori rossi al Martinetto*, che rievocava l'arresto dei quindici esponenti del Comitato militare del Cln piemontese, avvenuto il 31 marzo 1944 e concluso con otto esecuzioni capitali. La regia di *Fiori rossi al Martinetto* fu affidata, in un primo tempo, a Ermanno Olmi, che aveva già fatto il film su papa Giovanni XXIII, ma che rinunciò a causa di un altro impegno, e quindi a Leandro Castellani, ex-direttore del giornale degli universitari cattolici, da alcuni anni apprezzato regista televisivo di documentari. Anche in quell'occasione, Lajolo, allora deputato comunista, aveva accettato una collaborazione "conciliare". La prima rappresentazione era fissata per il 25 aprile 1971.

Castellani, traendo liberamente spunto dal testo di Lajolo progettò lo spettacolo secondo le modalità del teatro-inchiesta e rovesciò il rapporto tra rievocazione e presente a vantaggio di quest'ultimo, comparando la resistenza italiana con quelle in corso (da Cuba alla Palestina) e facendo precisi richiami alle lotte operaie, alla strage di piazza Fontana, alla guerra americana contro il Vietnam comunista. Castellani aveva in mente l'interpretazione della Resistenza data dal movimento studentesco, la resistenza tradita dai partiti, anche dalla sinistra, e l'opposizione totale a tutti i fascismi, intesi come concezione politica e comportamenti non soltanto del regime, ma fascismi striscianti ancora operanti nelle istituzioni e nella società. Un'operazione politicamente e culturalmente di rottura nel clima ancora conformi-

sta, nonostante la contestazione del '68, dell'ambiente culturale e politico torinese, che reagì, di fatto, con un'operazione censoria.

Il democristiano Valdo Fusi non poteva certo condividere quella lettura interpretativa e una ventina di giorni prima del debutto, ritirò la sua autorizzazione al testo, per dissensi sul testo teatrale. Uno dei tre direttori artistici dello Stabile, Federico Doglio che aveva patrocinato il testo e ne aveva seguito l'allestimento, si dimise per protesta, quando il Consiglio di amministrazione, presieduto dal Sindaco di Torino, il democristiano Porcellana, decise all'unanimità il 30 marzo 1971, di rinviare lo spettacolo all'anno successivo. A seguito delle violente polemiche sui giornali e in Consiglio comunale, anche l'amministratore delegato del Teatro, l'avvocato Roberto Manni, nominato dalla Democrazia cristiana, dovette dimettersi, aprendo una vera e propria crisi ai vertici dello Stabile. La dichiarazione di Manni è significativa:

La direzione del teatro [cioè Doglio, n.d.r.] aveva proposto di portare in scena un lavoro teatrale ispirato a "Fiori rossi al Martinetto". L'idea ci era piaciuta, però la realizzazione che era andata maturando non rispecchiava più il contenuto, e soprattutto lo spirito del libro. Personalmente per i principi di libertà cui mi sono sempre ispirato, io non potevo intervenire sugli operatori, ma d'altra parte non potevo neanche condividere quella realizzazione.⁴³

La risposta congiunta di Lajolo e Castellani, data a caldo, espresse grande sorpresa per la decisione, ma fu sostanzialmente pacata, pur rivendicando con fermezza i principi della libertà di opinione e di espressione ed auspicando la ripresa dello spettacolo⁴⁴, che invece non fu più rappresentato.

Successivamente Castellani espresse su "Sipario" la sua valutazione dell'episodio.

Era avvenuto che il copione – come augurabile – stava traducendosi in uno spettacolo evidentemente indigesto per alcuni, fastidioso, non agiografico, basato su un'idea elementare ma tutt'altro che pacifica: non serve oggi "commemorare" la Resistenza, occorre, invece, confermarne l'attualità e ribadire gli ideali nella difesa della libertà contro il fascismo e l'oppressione brutale, sotto qualunque forma essa venga esercitata o si mimetizzi.⁴⁵

Fu questo uno dei tanti episodi di condizionamento della politica sulla cultura e sulla libertà di espressione artistica, che è poi il tema centrale anche del testo teatrale de *Il vizio assurdo*.

D'altro canto, difficoltà di questo tipo Lajolo ne ebbe molte: era un intellettuale

⁴³ R.S., *Sospeso allo Stabile di Torino lo spettacolo sulla Resistenza*, in «La Stampa», 1 aprile 1971.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ L. Castellani, *La resistenza senza lacrime*, in «Sipario», maggio 1971.

polemico, uomo della sinistra spesso in contrasto con la sua parte, abituato al dialogo con gli intellettuali cattolici, ma mal sopportato dal potere democristiano.

Ritornando a *Il vizio assurdo*, nel dramma confluirono tre diverse interpretazioni di Pavese di Lajolo, di Fabbri e di Sbragia, che ebbero una composizione sufficientemente coerente in una rappresentazione teatrale ricca di *pathos* e di grande presa sul pubblico. L'apporto di Lajolo fu nella delineazione del percorso esistenziale e soprattutto nella parte dedicata all'apporto di Pavese al mondo culturale del suo tempo; Fabbri, curioso degli aspetti psicologici del personaggio, ricercò introspektivamente la verità del destino di Cesare, provando anche a scavare nel suo affiuto mitico e religioso; Sbragia e Vannucchi, con la loro interpretazione, descrissero un personaggio destinato alla sconfitta nella lotta solitaria contro certa cultura conformista.

Le tre visioni interpretative trovarono, dunque, un tessuto connettivo nel tema scottante del rapporto tra lo scrittore e la politica. È possibile che la politica accetti la libera espressività culturale? Ecco la questione che affascinò autori e interpreti. E lo stesso destino umano e letterario di Pavese, che si concluse con il suicidio, fu inteso più che come il fallimento esistenziale di un individuo, come l'atto di protesta e di disagio verso la società politica e culturale di quel tempo, o meglio di ogni tempo.

Testimonianze di Valentina Fortunato, Giorgio Albertazzi, Paola Mannoni

a cura di Silvia Matta

Valentina Fortunato

In che modo o in quale misura ritiene possa aver contribuito al gesto estremo del Vannucchi il ruolo da lui interpretato nel Vizio Assurdo?

Credo in alcun modo. Vannucchi lo conoscevo molto bene... Era una creatura che passava da una depressione all'altra. Sì, erano delle "depressioni estemporanee". Se si svegliava alle sette del mattino con la voglia di andare a fare, ad esempio, una gita in barca a Torino, mi chiamava pieno di entusiasmo. Poi...

Poi?

... poi, non vedendolo arrivare, dovevo puntualmente andare sotto casa sua per svegliarlo e lo trovavo ancora a letto, scuro in volto ed in preda all'angoscia...

Però questa sua depressione non è iniziata quando ha interpretato il *Vizio assurdo...*, eh no...

Era una cosa che si portava dietro da anni, da molti anni! Sicuramente, trovandosi tra le mani un certo tipo di copione, leggendo tutto quello che Pavese aveva vissuto, le depressioni, le angosce, gli amori falliti è chiaro che qualcosa deve averlo particolarmente turbato. Non era proprio il massimo per un depresso cronico affrontare un lavoro di questo tipo.

Tuttavia quando interpretava questo ruolo era felice! Non mostrava alcun segno di depressione, anzi e poi, oltre tutto, sembrava lui! Comunque, va detto, che questa sua depressione cronica può essere aumentata leggendo e cercando di penetrare la realtà di questo personaggio, Pavese, che non era mai contento; non era mai soddisfatto di nulla, lavoro, amori, donne...

Non l'ho conosciuto personalmente, sia chiaro, ma ho conosciuto persone a lui molto vicine. Forse, dunque, tutto questo leggere di malesseri interiori può aver caricato Luigi di una depressione maggiore, che, tuttavia, e ci tengo a sottolinearlo,

non è, non può essere stata la causa del suo gesto estremo.

Era qualcosa che covava da tempo, e chi lo conosceva bene lo intuiva.....

Come ritiene, dunque, si possa giustificare tutta la polemica successiva alla morte di Vannucchi?

Fu una polemica voluta e cercata dai giornalisti; non aspettavano altro per poter dire: "Certo è la stessa cosa! Proprio come Pavese!" Hanno cercato e trovato un parallelismo solo nel suicidio, e non tanto nel travaglio interiore, nella ricerca di un senso che ha accompagnato, anche se per strade diverse, la vita di enti n,nb i.

In Pavese il rapporto con le donne era più tribolato. Certo, il Vannucchi non aveva dei rapporti facili o sereni con la moglie, ma non era lo stesso tipo di difficoltà.

Pavese, torno a dirlo, era uno che non si accontentava, era un pessimista, ripiegato su se stesso, sempre in cerca di un di più. Anche quando vinse il premio Strega, pur avendo vicino "l'Americana", sembrava scontento, gli mancava sempre qualcosa. Eppure il Premio Strega era il massimo dei riconoscimenti per uno scrittore. No, Luigi Vannucchi non era così, assolutamente..."

Cosa può dirmi del suo rapporto col personaggio della madre?

Come attrice, inizialmente, non ero contenta. Avevo quarantadue anni, solo quarantadue anni e mi irritava un po' l'idea di interpretare già il ruolo di una madre...

Una mia carissima amica, grande attrice, Lila Brignone, mi diceva: "Valentina fino a sessant'anni fai l'amante, mai la madre!"

Ed invece l'ho fatto! A quarantadue anni, con un bel po' di remore all'idea di dover essere invecchiata con il trucco, di dover indossare un vestito grigio, tetro, severo. Non è che tutto ciò mi rallegrasse.

Tuttavia mi piaceva il personaggio, ciò che diceva, come lo diceva, ciò che provava, la sua forza, quasi mascolina, il suo coraggio, il suo gesto di stizza e di rabbia contro Pavese. Mi piaceva e mi attraeva moltissimo. Fu per questo che accettai.

Come ricorda il suo rapporto con la Compagnia degli Associati?

Ricordo che non incontrammo grosse difficoltà; qualche episodio legato alle "intemperanze" del mio amico Vannucchi, cose di poco conto. Il rapporto tra di noi era fondamentalmente sereno. Ricevemmo, questo sì, delle critiche dalla Ginzburg, da altri che pensavano di conoscere Pavese meglio di Lajolo e, forse, si sentivano offesi e scandalizzati dal vederlo rappresentato nella sua umanità più scarna, più cruda.

Nel lavoro eravamo facilitati dal poter contare su filmati originali, filmati relativi al premio Strega, su altri documenti autentici oltre che, ovviamente, sulla quasi imbarazzante, sconvolgente somiglianza di Vannucchi con Pavese: sembrava di

vederlo rivivere sul palcoscenico. Era davvero incredibile!

La risposta del pubblico in sala, poi, era semplicemente fantastica, una quantità tale di gente che avremmo potuto replicare per chissà quanti anni...ed invece.....

Il "maestro" Giorgio Albertazzi

Cosa ricorda della messa in scena del Vizio assurdo?

... Ciò che ricordo con più chiarezza è senza dubbio la qualità della rappresentazione. Era davvero un bello spettacolo, ben fatto, ritmico, compatto e con un Vannucchi straordinario. In lui si poteva certamente riscontrare quella che una volta, nella vecchia estetica teatrale, si chiamava capacità di identificazione. Oggi molti miei colleghi usano l'espressione "calarsi nel personaggio". La trovo una frase priva di senso. Posso calarmi con una corda, calarmi in giardino da una finestra bassa (ride), ma calarmi in un personaggio, in qualcosa che non c'è. Personaggio è deformazione di persona, il personaggio è l'attore che lo fa, magari insieme al regista. Gli attori non potevano dire, accettando una sorta di mistero sciamanico metafisico, che, pronunciando, recitando le parole scritte, già stavano realizzando il teatro.

Sembrava loro davvero molto riduttivo. Il teatro è una traccia di scrittura "medianica", messa inevitabilmente in disordine e piena di "buchi". Ogni grande testo è così, l'Amleto per primo, è un "testo mancante". Nel caso de *Il vizio assurdo* c'è Pavese. Questi viveva un conflitto fortissimo, alla base, all'origine del suo gesto suicida. Un conflitto in cui il problema sentimentale fece solo da amplificatore; il conflitto inconciliabile tra un uomo di sinistra che non condivideva tutta quella sinistra ed una urgenza filoamericana fortissima, cosa davvero estremamente grave per uno scrittore.

Nello spettacolo c'è già tutto, tutto ciò che è accaduto a Pavese e tutto ciò che poi è accaduto a Luigi. Gigi, ad esempio, viveva a sua volta un malessere profondo. Aveva, in un certo qual modo, il "mito di Gassman", di cui era stato allievo; si sforzava di imitarlo, persino negli atteggiamenti, nelle movenze. Poco tempo prima Vannucchi aveva subito un terribile smacco presso il teatro di Verona con una sua regia *dell' Otello* e questo, a mio avviso, doveva certamente aver aggravato il suo stato depressivo.

Era un uomo molto, troppo sensibile, pensoso, negato al sorriso. Ma si sa che i comunisti non ridono mai, figuriamoci sorridere. Ironico e molto, molto intelligente. Cos'è *Il vizio assurdo*? È solo il suicidio? No, credo sia anche la schizofrenia terribile tra l'aver di sé una concezione altissima, quasi superomistica e rendersi inequivocabilmente conto di non essere in grado di vivere. Una tragica elaborazione del conflitto tra essere e l'aver che porta al delirio ed alla morte.

Personalmente lo spettacolo mi colpì molto, perché Giancarlo Sbragia riuscì a creare qualcosa di eccezionale, molto provocatorio e di grande impatto emotivo. Giancarlo era un regista difficile, che poco concedeva al facile gusto dello spettatore. Era contro l'effettistica, contro il pettegolezzo teatrale. Di certo, la morte di Vannucchi ha ricoperto di una luce drammatica l'identificazione dell'attore.

Paola Mannoni

Non vuole domande, Paola Mannoni preferisce non costringere in una forni sentimenti, emozioni, ricordi, che appartengono alle trame più intime del suo animo. "Ti affido i miei ricordi" mi dice sorridendo malinconica, "fanne buon uso, e, mi raccomando, non facciamo pettegolezzi".

... Quando Giancarlo (Sbragia) ci convocò per esporci la sua intenzione di mettere in scena *Il vizio assurdo*, le reazioni furono molteplici e contrastanti. Riuscire a rendere sulla scena il dramma intimo di un uomo, simbolo di un'epoca, emblema del malessere di un'intera generazione rappresentava indubbiamente una sfida affascinante per qualsiasi attore. Del resto nessuno di noi dubitava del fatto che la scelta di Giancarlo sarebbe stata vincente e che indubbiamente quel Cesare, alto, magro, nervoso, con gli occhiali quasi sospesi sul naso affilato, avesse già preso a muoversi, a torcersi la famigerata ciocca di capelli, davanti ai suoi occhi. E così, per quanto l'immedesimazione ci parve da subito addirittura sconvolgente, nessuno di noi sembrò stupirsi quando Cesare apparve sulla scena nelle spoglie mortali di Luigi Vannucchi. Era davvero stupefacente, una somiglianza incredibile, in parte frutto di una inquietante casualità, in parte, senza dubbio, ricercata e voluta da Vannucchi stesso con attenzione e cura quasi maniacale. Un "tipico vezzo" da attore, come è normale e ricorrente nel nostro lavoro, ma anche, come ripeteva spesso Luigi nelle interviste dell'epoca, la volontà di onorare, con la professionalità del grande attore che era, la memoria di uno scrittore che tanto aveva amato in gioventù.

In realtà l'obiettivo principale di Giancarlo, e di qui la scelta di dare al protagonista il solo nome di Cesare, e non Cesare Pavese, era quello di raccontare attraverso il dramma privato ed intimo di un intellettuale, la lacerazione interiore propria di un'intera generazione, di quanti, vissuti a cavallo tra guerra e dopo guerra, tra fascismo e comunismo, tra essere e dover essere, non erano riusciti a trovare altra forma di conciliazione che il "non Essere". Il suicidio di Pavese era dunque quello di Majakovskij e di tanti che non furono in grado di "volare", che crebbero con le ali spezzate, sospesi tra una irrefrenabile voglia di vita, di felicità, di azione e l'incapacità drammatica e paralizzante di concretizzare tali propositi.

Ovviamente rileggemmo lungamente Pavese, soprattutto Vannucchi. Sicura-

mente doveva essere una creatura tormentata e profondamente *insoddisfatta*, infelice soprattutto per la sua incapacità di vivere fino in fondo, *nella concretezza*, i suoi ideali; tormentato dalla sua stessa acuta capacità di "vedersi vivere", di riuscire a cogliere l'inefficienza nell'agire di quel medesimo "se stesso", capace di profondi slanci emotivi ma assolutamente incapace di dividerli (...).

Non ho nemmeno voglia di parlare delle polemiche che seguirono la morte di Vannucchi. Solo "pettegolezzi" per dirla con Pavese. Certo, Luigi era un uomo dal carattere chiuso, intimamente sofferente, con una tendenza endemica alla depressione. Era esigente, spesso severo con se stesso, rigoroso e meticoloso nel lavoro. Ma non era Pavese. I suoi drammi erano solo suoi, la sua storia non era quella dello scrittore piemontese e nonostante di quando in quando cadesse in uno stato di profonda apatia e si isolasse, era parimenti un ottimo amico, capace di condividere gioie e dolori altrui.

In realtà *Il vizio assurdo* fu il suo più grande successo, la sua consacrazione. Quando provavamo, Luigi era felice, era sereno, entusiasta, quasi avesse smesso di rincorrere la sua balena bianca...

Se poi, decise drammaticamente di mettere fine ai suoi giorni, non fu certo per emulare il suo personaggio. Cesare non gli regalò altro che successo e trionfi, un dono del destino ad un creatura tormentata, un'oasi di serenità in un deserto di tristezza (...).

Lo spettacolo, malgrado la difficoltà del testo e del soggetto, ebbe un enorme successo, sia di pubblico che di critica. Geniale, e di lì a breve limitatissima, fu, a mio avviso, la scelta di Sbragia di rendere ancora più "universale" il dramma di Cesare, agendovi, per così dire, gli spettatori. Ad ogni rappresentazione, infatti, come certamente saprai, piccoli gruppi di spettatori venivano invitati a sedere su appositi "gradoni" montati direttamente sul palcoscenico. Sapevamo bene della loro presenza, ma, ogni volta, almeno nei primi minuti della rappresentazione, sembrava incombere su ciascuno di noi il peso di un giudizio che non era più solo prettamente estetico, di "gusto", ma quasi etico, come a voler celebrare un rito catartico di riscatto, di "riabilitazione morale" di un uomo, dell'Uomo, vittima e carnefice di se stesso e di quel "vizio assurdo", che, in fondo, non conosce dimensioni spaziali né temporali.

La spasmodica esigenza dell'amore perfetto e la guerra civile: Pavese a San Salvi

Coincidenze astrali nel teatro aperto alle stelle nell'aerea dell'ex manicomio di San Salvi a Firenze, per la serata dedicata a Cesare Pavese, nel settembre del 2007. Grazie ai Chille de la Balanza, la compagnia di Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza che dal 1999 hanno trasformato quell'area in un laboratorio permanente. Gente generosa i Chille, con la sana fisicità del teatro nel sangue, felici navigatori del paradosso: per il "popolo", incontro ai giovani, ma con spettacoli arditi, ermetici, di grande raffinatezza su materiali semplici, sospesi tra le indicazioni del teatro "povero", il teatro di poesia, la lezione di Kantor, il laboratorio aperto alle altre arti, come la musica, la danza, la pittura.

Gente per cui il teatro è forma suprema di comunicazione sociale, di dialogo, di impegno, di emozione educativa, azione spesso tesa a creare un trauma nello spettatore, coinvolto anche fisicamente nello spettacolo, come nella atroce e istruttiva *Trilogia della vita* del 2002-2004 (*Kamikaze, Macerie, Paure*) lavoro più estremo, ad oggi, del gruppo capeggiato da Claudio Ascoli, in cui, tra l'altro, le persone sono guidate a vivere l'esperienza di un campo di prigionia, "costrette" ad assistere a strazianti episodi di violenza.

Con una così forte idealità, impastata sul corpo materiale e transeunte del teatro (ecco la percezione astrale della serata settembrina), amano "scontrarsi" con le inquietudine problematiche, irrisolte, paralizzante di una buona parte del novecento degli scrittori, di teatro e non. Così, recentemente, tra gli altri, Dino Campana, Alda Merini, per approdare a Kafka (o della precarietà, è il titolo di un laboratorio) e al Pavese più dilaniato, attorno alla biografia con lo spettacolo intitolato al *Mestiere di vivere*, straniante e doloroso percorso per tappe metonimiche, intorno al gorgo riassunto dai versi di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Che lo sguardo sia principio e fine, lo attesta la scelta registica di rappresentare lo scrittore con i diversi volti e punti di vista di tre attori, Costanza Lanzara, Cecilia Pinto, Benno Steinneger, che via via si scambiano i ruoli e i pezzi del cuore di Pavese, in un'arena che vuole rappresentare il tempo e i luoghi dello scrittore, attraversato, trovata illuminante, dalle musiche scanzonate e ballabili degli anni trenta, per trasmettere

il senso, fondamentale nei suoi libri, basti leggere le pagine di Jesi e l'ultimo libro di Anco Marzio Mutterle, *Le bacche di Leucò*, della fine della festa, della fine del rito (o del suo inizio rovesciato e intoccabile, indicibile: i sacrifici umani evocati nei *Dialoghi con Leucò*). Commenta Ascoli, in una intervista concessa a Tommaso Chimenti sul "Corriere fiorentino" del 9 maggio del 2007: «Quaranta spettatori a sera, all'esterno del giardino di San Salvi, formeranno quell'anfratto temporale simbolico, sospeso a ralenti cinematografico, con il nastro della vita che si riavvolge e si svolge tra la quindicesima e la sedicesima bustina di sonnifero che Pavese ingerisce nella solitudine agostana dell'Albergo Roma di Torino». Tempo dilatato e trasognato, investito dalla musica crepitante stridenti allegrie, come da nastro nero dell'idea ricorrente della morte, compagna del decadimento di ogni illusione, specie affettiva. I Chille colgono nel segno, per uno spettacolo che merita l'accompagnamento di un dialogo e di una riflessione, come del resto, informalmente, si crea, attorno ad Ascoli: «Il male oscuro di Pavese nasceva nella sua spasmodica esigenza e urgenza del tutto, cercare l'amore perfetto impossibile da trovare ma che comunque non si può fare a meno di cercare».

Indimenticabile la scena di Santa (Cecilia Pinto), colei che rappresenta l'infanzia, l'amore puro, quell'assoluto distante e forse irraggiungibile e la sua più turpe corruzione, stracciato dalla consapevolezza del tempo, urla la sua straziata voglia di vivere, mentre corre attorno a quel fiume vita della platea aperta, inseguita dalla pallottola dei partigiani. Stramazza a terra, dopo un giro completo nel monolito duro e silenzioso delle acque del destino e la sua smorfia conficca la giovinezza alla dura sporcizia della storia, alla impudicizia del sangue, trafiggendo ogni speranza. Certo ha tradito, tutti e tutto, fascisti e partigiani, non è un esempio morale, eppure stordita dall'infelicità chiede pietà e fierezza nel silenzio e torna pura al fuoco di cenere dei falò, di fronte alla luna immortale, nel romanzo come nel cielo di San Salvi a chiedere ancora amore e, semmai fosse possibile, perdono, a qualcuno, se può vederla almeno ora, negli occhi di chi gli sta sparando.

Impressionismo lirico di metonimie guida il percorso di Ascoli negli episodi della vita di Pavese, seguendo un'idea semplice (del resto oggetto di lunghe discussioni nel teatro moderno e d'avanguardia): o si legge interamente l'opera non concepita per il teatro di un autore (non drammaturgo) trasmettendo per intero le emozioni delle sue parole, al confine tra narrazione e drammaturgia (la prova del *Pastiacciaccio* di Ronconi ne è esempio lodevole ma difficilmente esportabile), oppure si costruisce lo spettacolo sulla "ricreazione" che, se vuole essere poetica, deve parlare il linguaggio del ritmo, delle analogie, della circolarità, delle anfore e dei correlativi oggettivi attraverso non solo le parole, ma tutti gli oggetti del teatro, a cominciare dalla gestualità e dal tono della voce.

Con il secondo omaggio a Pavese, settembre 2007 *Ogni guerra è una guerra civile* ispirato alla *Casa in collina*, Ascoli, questa volta regista e protagonista, radicalizza

l'operazione di transcodifica, imponendo, sull'allusività del *magna poetico* e della sua retorica, l'arte del gesto, circondata da una parola vibrante dall'alto alcune delle frasi più significative del romanzo, voce registrata e reimmessa sul palco aperto tramite la prepotenza degli amplificatori, a valorizzare lo stile teso, tragico, veloce di Pavese, sacra parola della Sibilla del dolore e della verità più profonda rispetto alla cronaca del transeunte che riempie i giornali della vanità, dell'invidia, della violenza evidente o sottile della lotta per il potere. I tre attori sul palco, Dino (Marco Pecchioni), Cate e Elvira (interpretate entrambe da Sissi Abbondanza), Corrado, (Claudio Ascoli), rimarranno in silenzio per tutta la durata dello spettacolo.

Fortunata coincidenza, mi trovo ad assistere all'ultima replica del ciclo settembrino, con Franco Vaccaneo, direttore del Centro Studi Pavese di Santo Stefano Belbo, e con due "eredi" di personalità vicinissime a Pavese, la nipote omonima di "mamma" Pajetta, Elvira, indimenticabile personaggio teatrale nel *Vizio assurdo* di Fabbri e Lajolo e il figlio di quel Paolo Cinanni, che fu allievo prediletto da Pavese, e in seguito intraprese una carriera di dirigente comunista in Calabria.

In un particolarissimo andirivieni di luci e ricordi, prima dell'inizio dello spettacolo, davanti ai loro volti, passava la storia di Pavese, che poi, straniata, per flashback, condotta al "suono e al profumo" di correlativi oggettivi sinestetici, si ripeteva, diversa e profondamente simile nello spirito e nel messaggio finale, sul palcoscenico, dove immediatamente campeggiavano enormi mucchi di sabbia, aperti a cicatrice di nude croci di legno.

Sia pur non citate nello spettacolo, le parole di Elvira Pajetta, in una lettera a Davide Lajolo, riecheggiavano nell'aria, tra il pubblico attento, commosso, attonito. Possiamo immaginarla, come ci autorizza la nipote, mentre legge la *Casa in collina* o il *Mestiere di vivere*, dopo la morte di Pavese (come si ricorderà il diario esce postumo). Il figlio di Elvira, Gaspare, partigiano, verrà ucciso dai tedeschi: aveva abbracciato quel fucile che Pavese, suo maestro, pare avergli raccomandato, senza avere lui il coraggio di andare a combattere con i partigiani. È storia nota, raccontata da Lajolo e da altri: Elvira "commiserà" pubblicamente la viltà di Pavese, ma il rancore e la rabbia della madre che ha perso un figlio probabilmente e comprensibilmente si ridestano alla lettura di certe pagine nelle quali il lamento per l'incapacità di vivere diventa intollerabile per chi ha avuto un lutto così grave. Credo che via sia stato immenso dolore in Pavese, nel gettare la crudele autoaccusa in quella pagine. Se c'è stato autocompiacimento, solo una piccola punta, riscattata da ben superiori generosità, nel campo letterario.

Ma si può chiedere ad uno scrittore che ha paura del sangue di impegnarsi radicalmente, non con le parole ma con il fucile? Impossibile giudicare quei tempi, se non attraverso le testimonianze di chi c'era. E Pavese si sentiva giudicato e si giudicava, aspramente, fin dall'inizio, con quel motto alfieriano inculcato dall'amico e maestro Augusto Monti che sgretolava un'anima per certi aspetti esisten-

ziali, fragile, primo tra tutti il bisogno disperato di un affetto duraturo, di amore assoluto così ben delineati da Ascoli nel commento al *Mestiere di vivere*, a fronte di una innata propensione a vedere la fine e l'inconsistenza di tutto, anche del successo letterario. D'altra parte è utile ricordare come per il lavoro e l'impegno editoriale, Pavese era riconosciuto come infaticabile, meticoloso, pignolo, generoso.

Non accusando Pavese, i Chille indicano un'altra strada: quella del tentativo dell'impegno attraverso l'arte intesa non come solitudine dell'intellettuale, sia pur dolorosamente aperto ai problemi ultimi dell'uomo, ma come laboratorio collettivo in cui mostrare le ferite, come comunità, in fondo, mutati i tempi, non diversa da quella che nel romanzo si muove intorno a Cate e che Corrado, il professore intellettuale protagonista della *Casa in collina*, anche per una serie di sfortunate coincidenze, non segue nella lotta partigiana, rifugiandosi in quelle colline ataviche scosse dal sangue della guerra. Come si ricorderà, da quella solitudine, Pavese, di fronte alla retorica di tanti scrittori del dopoguerra, farà pronunciare a Corrado, nel finale del romanzo, un monologo di assoluta verità, ripreso da Ascoli fin dal titolo, le cui idee sono da accostare a quelle dell'articolo *Ritorno all'uomo*, scritto per l'"Unità" di Torino nel 1945.

Scrive Ascoli, presentando il lavoro:

Ogni guerra... prende origine da *La casa in collina*, romanzo breve (seconda parte di *Prima che il gallo canti*), fortemente autobiografico, pubblicato alla fine del 1948: il lungo titolo ne è infatti la pagina conclusiva. Lo spettacolo vive di frammenti simbolici (immagini, parole, movimenti, suoni, musiche, odori...) sul tema della guerra, della guerra come idea, come impegno, della guerra civile, dei bombardamenti che non risparmiano le città, una guerra che secondo Pavese continua, che è sempre presente: riflessione, questa, di un'attualità devastante. E Pavese precisa: "Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso".

Ma *Ogni guerra...* tenta anche un accostamento ardito, assolutamente originale, affiancando a Pavese Pier Paolo Pasolini, e scegliendo di Pasolini l'attenzione per il nuovo problema del mondo negli anni sessanta (e forse ancor oggi): quello del colore.

L'attraversamento del Novecento, dalla seconda guerra, attraverso Pasolini con pochi fotogrammi della *Rabbia*, offre dunque anche uno spunto nel presente e nel futuro: la nuova guerra civile e quella delle etnie e probabilmente anche quella delle religioni (o del potere mascherato da guerra di religione).

Dal punto alto di questa genialità e umanità non comune, Pavese lotta con la sua fragilità. Lo sguardo severo della Pajetta attraversa la scena, riprodotto negli sguardi diversi ma convergenti delle due donne del romanzo la forte Cate e la fragile Elvira:

È innegabile la tendenza di Pavese a narrare se stesso, il suo dramma di uomo inetto, incapace di agire, di scegliere, di operare, tutto teso ad osservare la vita che gli scorre addosso e lo isola dalla possibilità di interagire con il mondo, quel dramma che alla fine lo porterà a scegliere il suicidio, ad anteporre la morte alla vita, ad andarsene da quel mondo che non sapeva (poteva) entrare nella sua anima, se non come un paesaggio contemplato, come una meditazione illuminata dalla luce della luna o dal rosso di mille emblematici falò.

Pavese, dunque, quasi tardo-decadente, è impegnato a scavare in sé, a vivisezionarsi spietatamente, a cercare la sua strada, a compenetrarsi con la natura fatta di luna, di vigne, di stelle e di campagna.

La prima scena è bruciante, dal silenzio della notte, con l'odore della terra gettata negli occhi del pianto e della tragedia, madre e morte, con le croci in primo piano e le luci bianche puntate sul ragazzo baldanzoso e impudicamente, a tratti, sui volti della platea all'aperto. Si potrebbe trattare proprio di Gaspare, uno di quei ragazzi per cui la guerra è un gioco eroico (si veda il bel dialogo *I due*, con Achille e Patroclo prima della battaglia, dove il più debole morirà per mano di Ettore): sono gli adulti che l'hanno resa vile, una sporca faccenda di poteri e di massacri, in cui, come nel simbolo-realtà della Santina della *Luna e i falò* si deve uccidere la possibilità stessa di amare ed essere amati. È invece Dino, che Ascoli immagina, con estro, tornare da fronte. È il figlio di Cate, antica fiamma di Corrado, che lui ha lasciato perché, sostanzialmente, aveva vergogna delle sue origini popolari. Ora è una donna matura, decisa, ben più di lui. E ha un ragazzino al suo fianco e non un uomo o un marito. Di chi è figlio? I conti, in un episodio del romanzo, enfatizzato dal mutismo della scena, nell'ennesimo stridore tagliente, sono subito fatti. Si erano lasciati da pochissimo il professore e Cate, e poi quel nome: Corrado, Corradino, Dino. Il terrore della paternità, di aver "seminato" un posto e una coesistenza del mondo, un lungo rimorso, strugge il professore, mentre la ragazza, che non rivelerà l'identità del padre di Dino, rimane ben salda nei suoi ideali, dentro una comunità di amici e compagni (insomma l'altro da se rispetto al Corrado/Pavese). E il Dino di Ascoli è anche la baldanza giovanile, la ribellione, la guerra amara ma giusta. Tra le colline sabbiose dei morti, il ragazzo è il primo ad entrare in scena, mentre la voce registrata, recita le parole più importanti del romanzo, scegliendo di partire dalla fine, che è poi il presente del tempo narrativo, quello in cui il protagonista racconta, in flash back, tutta la sua storia, intorno ai giorni dell'Armistizio:

Verrà dunque se deve venire anche la guerra, questa guerra, sembrerebbe una cosa pulita. Del resto, chi sa. Questa guerra ci brucia le case. Ci semina di morti fucilati piazze e strade. Ci caccia come lepri di rifugio in rifugio. Finirà per costringerci a combattere anche noi, per strapparci un consenso attivo. E verrà il giorno che nessuno sarà fuori della guerra – né i vigliacchi, né i tristi, né i soli. Da quando vivo qui coi miei, ci penso spesso. Tutti avremo accettato di far la guerra. E allora forse avremo pace.

ALTOPARLANTI PALCO

Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso.

...

Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi.

Non è paura, non è la solita viltà.

Entrano in scena sul palco Cate e Dino.

Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato.

...

Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.

La condensazione dello spettacolo, accosta, senza soluzione di continuità, riproducendo il vortice degli eventi reali, in cui spesso non si ha scelta (deve essere stato così per lo scrittore, intorno all'8 settembre sceso a Roma per organizzare la sede Einaudi e che tornando a Torino, in pieno caos resta isolato dagli amici), l'angoscia pubblica e privata di Pavese, con Dino che gli pone domande sulla guerra (ancora di più assomiglia al Gaspare di Fabbri-Lajolo) e con Corrado che chiede insistente a Cate se questi è suo figlio. La donna è evasiva, come nel romanzo, ma Ascoli, solo con i gesti, accentua la difficoltà di Corrado di comunicare con le donne, situazione, per il regista e interprete che giunge fino all'indifferenza, non diversamente da quella mostrata per Elvira. Il tormento della solitudine si fa assordante, giunge dal problema della paternità a quello del destino, riconosciuto come caotico, impazzito, fuori da ogni volontà.

Corrado: Perché la salvezza sia toccata a me, non so. Forse perché devo soffrire dell'altro? Perché sono il più inutile e non merito nulla, nemmeno un castigo? Perché ero entrato quella volta in chiesa?

Uno stop nel percorso

CAMBIO LUCE 1

L'esperienza del pericolo rende vigliacchi ogni giorno di più. Rende sciocchi, e sono al punto che esser vivo per caso, quando tanti migliori di me sono morti, non mi soddisfa e non mi basta. A volte, guardando dal vetro le vigne deserte penso che vivere per caso non è vivere. E mi chiedo se sono davvero scampato. Quel mattino non stetti a pensare. Un sapore di morte mi riempiva la bocca. (...)

Corrado è davanti alla terra, spalle al pubblico.

CAMBIO LUCI

Corrado *si gira*. A Cate, a tutti gli altri non osavo pensare, quasi per darmi un attestato d'innocenza. Va via a dx. A un certo punto mi scrollai, mi feci schifo. Per la terza volta pisciai contro un tronco.

Nelle scene successive, con Cate, all'aria delle cascine profumate di erba e polvere da sparo, alternate con quelle in interno della casa-tana di Elvira dove Corrado abita, con la sorprendente e bravissima Sissi Abbondanza capace di cambiar pelle con efficacia, Ascoli succhia l'essenza del romanzo, la confessione pubblica (coraggiosa forse quanto prendere un fucile, sia pur con la mediazione di un libro) di non avere la capacità di amare, oltre l'egoismo, oltre il proprio dolore. Del resto, proprio in Cate, Pavese ha creato il suo alter ego positivo, da cui però, anche se Dino fosse suo figlio, si strappa con dolore, per non riavvicinarsi più, magari con la scusa eloquente della guerra. Ascoli assume le note malinconiche, attonite di un clown stordito: sempre delicatamente controllato nei gesti del silenzio: modo opposto alla disperazione esasperata di Vannucchi che fece infuriare la Ginzburg alle repliche del *Vizio Assurdo*.

E le mantiene fino all'ultimo, passando e ripassando nella stanza di Elvira, personaggio promosso a protagonista, in un senso originale: il suo punto di vista, non quello di Corrado su di lei, viene valorizzato: il professore, intento ai suoi drammi pubblici e privati, ignora la donna: quel che nel romanzo sembra legittimo, qui è un atteggiamento rappresentato per invitare a superarlo, per connettere nel dialogo anche le persone distanti dalla cultura.

Nell'ottimo dosaggio drammaturgico e nella rapidità dei cambi di scena, lo spettacolo riporta allo sfondo sociale, con l'inserzione che si diceva della *Rabina* di Pasolini e il forte grido, sempre attuale, contro ogni guerra.

Non è una guerra di soldati, che domani può anche finire; è la guerra dei poveri, la guerra dei disperati contro la fame, la miseria, la prigione, lo schifo.

Prendete i nostri. Perché non si sono difesi? Perché hanno creduto agli ufficiali, al governo, ai padroni di prima. Adesso che abbiamo di nuovo i fascisti, ricomin-

ciano a muoversi, e scapperanno in montagna, finiranno in prigione. È adesso che comincia la guerra, quella vera, dei disperati.

Poi di nuovo Elvira e Cate, come si è detto, tra indifferenza, commozione, autoaccusa di non saper accorgersi della presenza dell'altro. La guerra poi fa precipitare tutto, letteralmente acceca, sabbia sugli occhi: ma la terra è piena del sangue dei morti, delle lacrime dei vivi. Su questa terra viva e calpestata, nel caos dei giorni di settembre del '43, Corrado si chiede dove è Cate, dove è Dino, dove il limite di una feroce speranza. Le parole e qualche indizio di musica gli cadono addosso e tutto frana nel finale, con la lettura toccante delle ultime pagine della *Casa in collina*, con cui si torna alla ferita dell'inizio, ai sacchi, alla terra, prima che tutto si trasformi in polvere, con i tre attori intenti a farla salire a forza di picconate sul nulla e sul male:

Ripenso alla lunga illusione da cui ha preso le mosse questo racconto della mia vita. Dove questa illusione mi porti, ci penso sovente in questi giorni: a che altro pensare?

Corrado: (*voce in sala*) Io non credo che possa finire. Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: - E dei caduti che facciamo? Perché sono morti? - Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero.

Tutto è in ordine: i tre attori escono nel corridoio centrale.

Alla partenza degli attori, VIA LA 3.

Alla loro scomparsa

BUJO

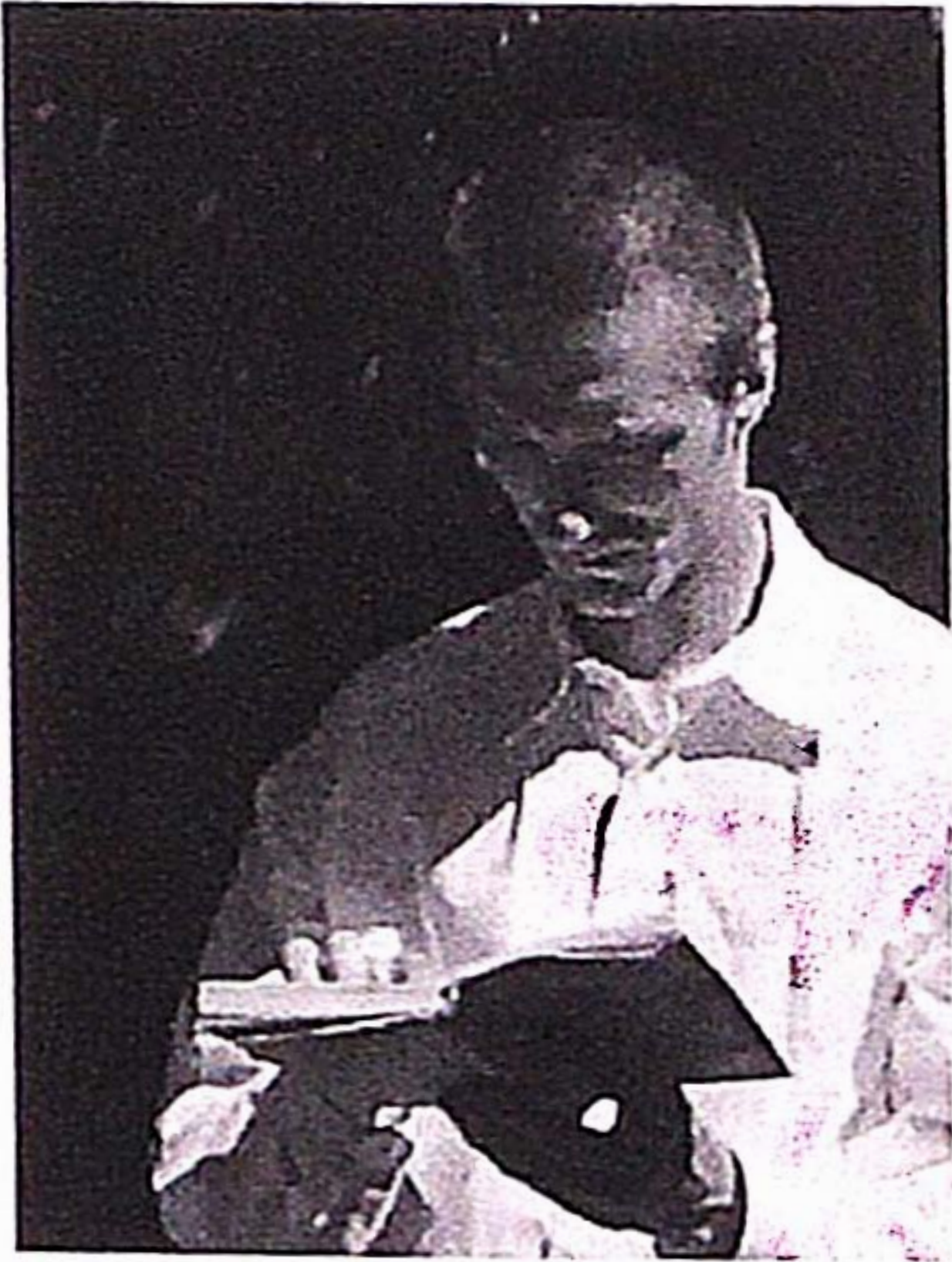
Un forte rumore di bombe che scoppiano al suolo: una, due, tre, quattro, cinque, sei...

A FINE RUMORE Si ACCENDONO TUTTE INSIEME

Corrado: ALTOPARLANTI Non è che non provi una stretta se penso a chi è scomparso, se penso agli incubi che ogni giorno corrono le strade come cagne [...], ma accade che l'io, quell'io che mi vede rovistare con cautela i visi e le smanie di questi ultimi tempi, si sente un altro, si sente staccato, come se tutto ciò che ha fatto, detto e subito, gli fosse soltanto accaduto davanti — faccenda altrui, storia trascorsa».

Ma la ferita non combacia, sia pur nella circolarità voluta da Ascoli. Deve arrivare slabbrata agli spettatori. E così accade, quando sotto le stelle di un'ora di spettacolo intensissima gli attori escono in silenzio tra gli spettatori, dileguandosi senza applausi. Torneranno in scena? Lo spettacolo si è concluso? Si attende, lunghi minuti di commozione non sciolti dal batter delle mani causa l'incertezza sulla conclusione e per i battiti accelerati del cuore, per la reiterata memoria del dramma della guerra che le parole della *Casa in collina* ributtano nelle nostre case, nell'oggi di sempre, alla cattiveria violenta dell'uomo contro l'altro uomo (il diverso, ha vo-

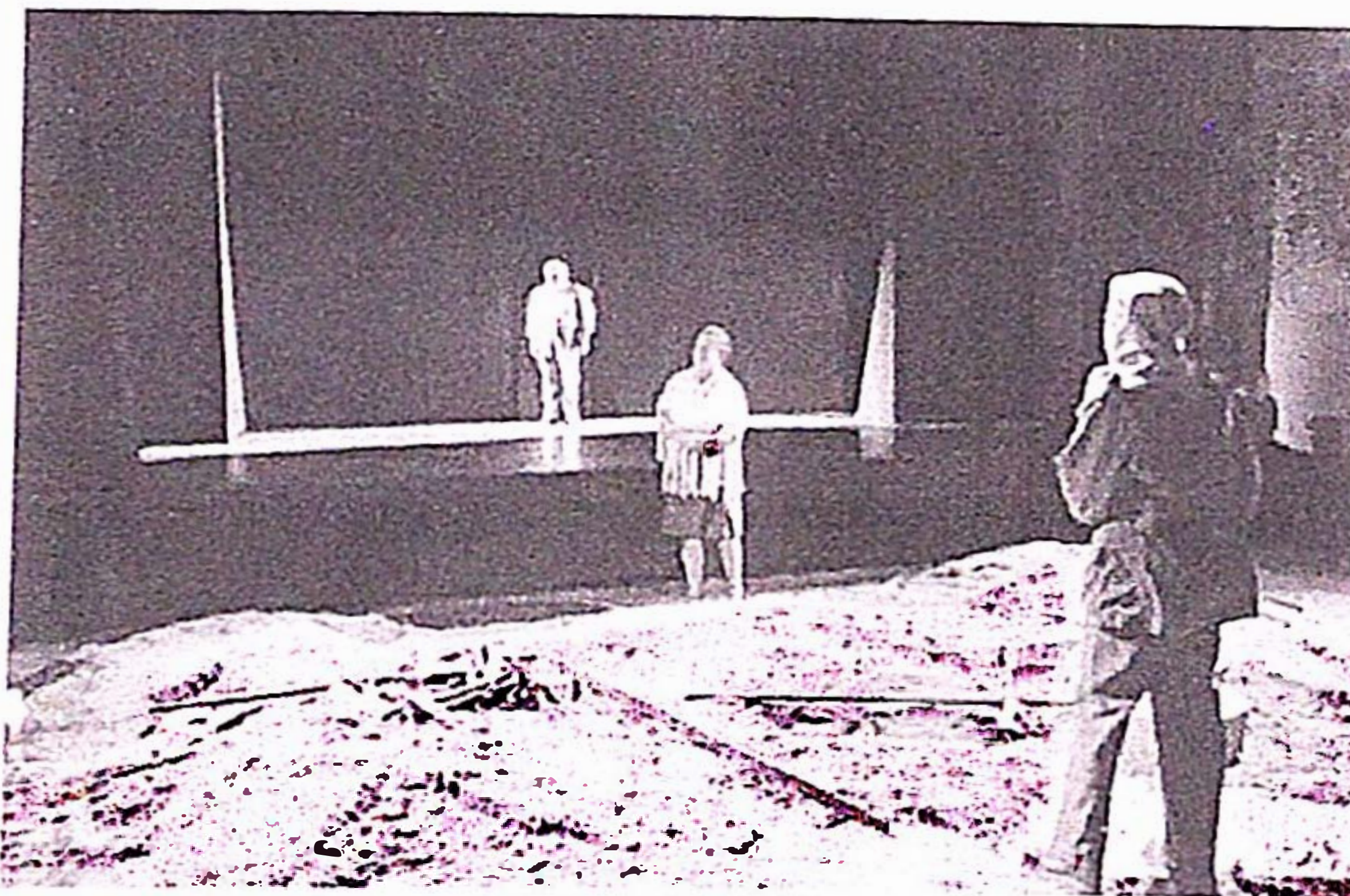
luto sottolineare Ascoli nella sua "ricreazione" estetizzante). Anche questo era previsto, nell'imprevedibile teatro, dove l'infedeltà al testo di Pavese ha fatto ancora riflettere sulla sua opera, sulla sua personalità, sul rapporto difficilissimo tra arte, impegno, comunicazione e vita privata, fatta di affetti e fragilità.



Passeggiando per Pavese:
9 Settembre 2008, evento per il centenario di Pavese.
Benno Steinegger interpreta Pavese.



Murales per Pavese
di Fuad, artista,
scultore, pittore
della Compagnia
dei Chille.



Claudio Ascoli e Sissi
Abbondanza in Ogni guerra
è una guerra civile

Finito di stampare nel Settembre 2008
con tecnologia *print on demand*
presso il Centro Stampa "Nuova Cultura"
p.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma
tel. 0649912685
per ordini:
ordini@nuovacultura.it

Fabio Pierangeli, insegna Letteratura di viaggio e Letteratura teatrale italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Suoi articoli sono apparsi su riviste nazionali e internazionali, quali "Italianistica"; "Sigma", "Rivista di studi italiani", "Campi immaginabili". E' direttore del mensile «Mosaico italiano», condirettore con Roberto Mosenca dei quaderni semestrali «In limine», caporedattore della rivista «Carte di viaggio», redattore della rivista «Sincronie», dove ha pubblicato inediti di Testori, Morselli, Joppolo, Conte. Il suo ultimo saggio riguarda la teatralità e la messa in scena delle *Laudi* di Iacopone da Todi.

Tra i suoi libri: *Pavese e i suoi miti toccati dal destino. Per una lettura di Dialoghi con Leucò*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995; *Italo Calvino, la metamorfosi e l'idea del nulla*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1997; *Carlo Emilio Gadda. L'indagine dolorosa*, Roma, Studium, 1999; *Ultima narrativa italiana. 1983-2000*, Roma, Studium, 2000; *Indagini e sospetti*, Palermo, Epos, 2004 "Un luce particolare, non so come descriverla". *Luoghi e viaggi nella letteratura contemporanea*, Roma, Nuova Cultura, 2006, *Esplorazioni leopardiane*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, *Destini e identità romane da D'Annunzio ai contemporanei*, Roma, Edilet, 2008.

€ 10,00



9 788861 342293