

NICOLA BONAZZI

Maschere e pupazzi: sul teatro antinaturalistico di Gianni Celati

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICOLA BONAZZI

Maschere e pupazzi: sul teatro antinaturalistico di Gianni Celati

L'intervento si propone di analizzare la parte teatrale della produzione celatiana (segnatamente Recita dell'attore Vecchiato e Bollettino del diluvio universale) evidenziandone le componenti antinaturalistiche e la cifra comica di ascendenza beckettiana, anche attraverso l'esperienza di una personale messinscena del Bollettino per conto di una compagnia teatrale professionistica.

Queste scarse riflessioni sul teatro di Gianni Celati si pongono a corollario di un lavoro di messinscena della sua seconda e ultima *pièce*, *Bollettino del diluvio universale*, da me realizzato per la bolognese Compagnia Teatro dell'Argine: scongiurato il rischio dell'autocompiacimento per via di una non troppo benevola accoglienza della critica, queste brevi note provano ad essere il momento di riflessione finale di un percorso lungo, che precede la realizzazione dello spettacolo e si onora dell'amicizia dell'autore. L'occasione accademica tenterà di disinnescare un possibile coinvolgimento emotivo che il lavoro del palco sempre produce, qui acuito come detto dall'affetto che mi lega a Celati e dai rimarchevoli crucci della critica teatrale.

Il rapporto di Gianni Celati con il teatro non è continuativo né prolifico: d'altro canto, essendo egli uno sperimentatore incallito (notevole la sua esperienza nel campo del documentario, il cui ultimo frutto, *Passar la vita a Diol Kadd*, ha ricevuto un premio al Festival di Roma del 2011) e soprattutto autore dalla cifra personalissima, è stato in grado di trasferire anche nei testi per la scena la sua inconfondibile voce stupefatta e straniata rispetto alle cose del mondo. Con in più, così almeno a me pare, un'urgenza sull'attualità o, per esser precisi, sulle derive di una modernità emblematizzata da persone e vicende attuali, che manca ai testi in prosa.

Ma andiamo con ordine. Il primo testo realizzato da Celati per il teatro è la *Recita dell'attore Vecchiato nel teatrino di Rio Saliceto*, pubblicato nel 1996, ma scritto in precedenza per lo Stabile del Veneto e messo in scena da Michele Zaccaria con Marisa Belli e il grande Mario Scaccia. L'azione, per dir così (parlare di azione per il teatro di Celati è sinceramente una forzatura), vi si svolge in maniera assai semplice: il vecchio attore Attilio Vecchiato e la moglie Carlotta, dopo una vita passata a recitare sui più prestigiosi palcoscenici del mondo, ormai provati e in disarmo, vengono chiamati da un fantomatico impresario per una non meglio precisata 'recita' in un piccolo teatro di provincia, Rio Saliceto appunto. Vecchiato è un uomo stanco, borbottoso e irascibile, pieno di sdegni verso un mondo che ormai gli appare estraneo e incomprensibile. Carlotta, la moglie, ne asseconda l'estro e i furori, provando a rabbonirlo o persuadendolo a recitare, e ogni tanto rivendicando il suo spazio di moglie premurosa, benché sottoposta per molti anni a ripetuti tradimenti. Nella memorabile serata di Rio Saliceto Vecchiato non riesce a recitare nulla di compiuto, la memoria gli fa difetto, l'unico testo che appare in grado di portare a termine, un po' leggendo un po' improvvisando, è una sorta di operetta morale sulla vita dell'«uomo moderno», costretto dalle convenzioni sociali e famigliari a inseguire denaro e successo restandone poi sopraffatto. Allo spettacolo assistono pochissimi spettatori, non più di cinque-sei, che si aggiungono l'un l'altro mentre la serata va avanti tra i continui tentativi di Vecchiato di arrivare a conclusione, i suoi rimbrotti alla moglie e le giustificazioni di questa all'esiguo pubblico. L'unica spettatrice vagamente attenta è una vecchia signora con la sporta della spesa in mano, che tuttavia se ne andrà prima della fine. Qualcuno addirittura

spigne le luci del teatro, costringendo Attilio e Carlotta a cercare l'uscita nel buio: fuori un'aria di tempesta sembra smarrire ancor più i due coniugi.

Per gli esegeti celatiani è inutile ricordare che Vecchiatto è eteronimo dell'autore, il quale si è compiaciuto di dargli una biografia di certa rilevanza: nato nel 1910, dopo trent'anni di *tournée* in Sudamerica, approda nel 1965 a New York per fondarvi una piccola compagnia shakespeariana, nel '76 arriva in Francia e compie una serie di *tournées* di respiro europeo, infine nell' '88 rientra in Italia dove più nessuno si ricorda di lui: l'unica scrittura che riesce a trovare, quella di Rio Saliceto, sarà anche l'ultima. Essa costituisce appunto la materia della *pièce* scritta dal suo scrupoloso biografo-creatore, il quale proverà ancora a riabilitarne la memoria con la pubblicazione postuma dei *Sonetti del badalucco nell'Italia odierna*, composti da Vecchiatto poco prima della morte, avvenuta, nell'invenzione biografica, nel 1993¹.

Sono proprio i sonetti a giustificare la possibilità dell'eteronimia, cioè dell'utilizzo da parte dell'autore, nel licenziare un testo, di un nome diverso dal proprio: i sonetti attribuiti a Vecchiatto sono in realtà opera di Celati; né, del resto, tale eteronimia è spinta agli eccessi di un Pessoa, per dire, ché nella copertina dell'edizione Feltrinelli l'autore risulta essere correttamente Celati, il quale nell'introduzione si attribuisce solo il ruolo di curatore.

Sia come sia, Vecchiatto diventa, da personaggio portatore di una biografia fittizia, maschera dell'autore: si badi, la maschera è sempre deformazione, alterazione, caratterizzazione estrema dei tratti del volto; e d'altro canto, una volta che si sceglie di utilizzare l'eteronimo, si sceglie anche di usare una certa 'voce', una certa attitudine espressiva e psicologica. Questo per dire che l'indole recriminatoria e apocalittica di Vecchiatto non è necessariamente sovrapponibile in tutto a quella di Celati, ma ne rappresenta comunque un aspetto, come se l'autore (irriducibile del resto a mode e conventicole sociali ed editoriali) avesse deciso di affidare al personaggio-Vecchiatto la propria requisitoria nei confronti del mondo, le proprie furiose lamentazioni. Non è un caso che Vecchiatto intitoli l'operetta morale che prova a recitare nel teatro di Rio Saliceto *Lezioni di tenebra*, come l'oratorio del compositore barocco François Couperin basato sulle bibliche *Lamentazioni di Geremia*: e ogni tanto Vecchiatto contrappunta il proprio iroso e sgangherato discorso (fors'anche vaniloquio, visto il suo approdo inconcludente ed inconcluso) con alcune citazioni proprio da quel testo biblico: è poi la memoria difettosa del vecchio attore, sono le continue interruzioni della moglie Carlotta (spesso il testo si compone di battute brevi, non più di una riga, dei due protagonisti che si danno sulla voce) a virare verso il registro comico una materia morale o moraleggiante retoricamente impostata: è più o meno quello che accade nel film *Mon cas* di Manoel de Oliveira (1986), tratto da una *pièce* del poeta e drammaturgo lusitano José Regio, in cui uno sconosciuto irrompe su un palcoscenico teatrale poco prima di uno spettacolo per raccontare un suo dolorosissimo caso agli spettatori, ma viene via via interrotto dai tecnici e dalla *troupe* che a loro volta gli raccontano i casi, per loro altrettanto dolorosi, della propria vita. Alla fine lo spettatore non arriverà a sapere nulla del 'caso' dello sconosciuto, mentre l'ultima sezione del film è una rappresentazione cinematografica di parte del biblico *Libro di Giobbe*, a metaforizzare la condizione di ineluttabile difficoltà in cui vive la specie umana.

Va detto peraltro che la situazione da 'recita continuamente interrotta' contribuisce alla particolare cifra antinaturalistica del testo, corroborata dalla situazione in atto:

¹ I sonetti sono stati ripubblicati recentemente: G. CELATI, con il contributo di Enrico De Vivo, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Carlotta e Vecchiatto si ritrovano sul palcoscenico di un piccolo teatro «in mezzo alle campagne, nel vuoto siderale»,² chiamativi da un misterioso «direttore del teatro»³ che non vedremo mai, a recitare qualcosa che nemmeno loro sanno (e infatti Attilio deciderà di leggere la sua operetta morale), mentre i pochi spettatori arrivano e vanno come in una struttura *en plain air*, addirittura di ritorno dalla spesa. Ogni tanto risuona un campanello (descritto in didascalia con un «dling», evocatore di certi riti liturgici) e a un certo punto dalla sala (dal vuoto?) si alza il suono di una fisarmonica: la precisa notazione del titolo, persino didascalica (... *nel teatrino di Rio Saliceto*), si rivela un falso indizio, niente più che un toponimo fantasmatico ed evocativo. Dove siamo, che ore sono, cosa c'è fuori? A nessuna di queste domande, con ciò che di naturalistico conseguirebbe per l'azione, lo spettatore o il lettore sarebbe in grado di rispondere.

Ma è poi la prima battuta del testo a incardinarlo dentro la cifra dell'antinaturalismo, ponendolo sotto il faro del suo principale mentore, ovvero Samuel Beckett. Infatti la battuta di Attilio («Ah parlare, parliamo sempre, parlano tutti, se si potesse smettere un po'... Non c'è modo di andare avanti, tutti parlano troppo»⁴), rimanda a quella di Hamm in *Finale di partita* dopo il dialogo tra Nagg e Nell («Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare?»⁵ p. 16). Del resto la situazione a due, con Attilio a far da istrione e Carlotta ad assecondarlo, ricorda vagamente il rapporto tra Hamm e Clov del capolavoro beckettiano, come pure la situazione meta-teatrale, come pure i più circostanziati riferimenti alla «pillola» calmante che Carlotta prova a rifilare ad Attilio (in *Finale di partita* è Hamm a somministrarla a Clov) o i tentativi più o meno frustrati di Attilio di recitare qualcosa (lo stesso avviene per un lungo monologo di Clov fatto tutto di esordi che non trovano la loro prosecuzione).

Beckett è un riferimento costante per Celati, dal vecchio saggio *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*,⁶ sino alle recenti *Conversazioni del vento volatore*, dove, pur non essendoci pagine dedicate esplicitamente al drammaturgo irlandese, Beckett viene menzionato più volte come momento culminante di una tradizione che annovera anche Swift Leopardi Joyce Gadda e Manganelli; Celati la individua come «un'espressione del proprio stato d'essere, che porta con sé i segni della propria debolezza, l'accettazione della propria alienità – per cui nessuno può più vantarsi dei propri raggiungimenti o delle proprie virtù»⁷. Si tratta di una condizione che contraddice quella dell'individuo unitario e monolitico, altro bersaglio ricorrente dell'autore (di nuovo dalle *Conversazioni*: «Si può capire perché in Occidente l'insistenza sul principio di non-contraddizione sia la divisa dell'oltranzismo individualista... Perché è una pressione pazzoide sull'individuo, affinché veda tutto in termini di alternative nette: sì/no, bene/male, vero/falso, io/gli altri. Solo da questa ideologia della dissociazione mentale può nascere il mito della compattezza dell'individuo, come entità autonoma, incapsulata in se stessa»⁸). Ma Beckett è riferimento costante soprattutto per il suo rifiuto della pratica naturalistica teatrale, per il suo tentativo di de-psicologizzare i personaggi e farli agire o parlare come mossi da impulsi esterni e totalmente preterintenzionali, al pari di burattini o marionette

² G. CELATI, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, Milano, Feltrinelli, 1996, 17.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, 15.

⁵ S. BECKETT, *Finale di partita*, nota introduttiva di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 1990, 16.

⁶ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Id.*, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975, 155-184.

⁷ G. CELATI, *Su Jonathan Swift e lo sviluppo degli alieni* in *Id.*, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet 2011, 152.

⁸ *Ivi*, 120.

o clown⁹. Non è un caso che le didascalie iniziali di *Finale di partita* (vere e proprie indicazioni di regia) segnalino che sia Clov che Hamm hanno la «faccia molto rossa», come innaturalmente rosse sono le gote dei clown o dei burattini. Vale la pena di riportare ancora uno spunto di conversazione di Celati: «Il burattino o le marionette mi rimandano all'idea che Fellini aveva del clown. Diceva che il clown è come il nostro doppio, che porta con sé tutto il nostro infantilismo e insieme la nostra senilità. È il clown che mantiene questa nostra doppiezza del *puer-senex*. Ed è l'ombra che ci accompagnerà fino all'estrema soglia, con una specie di musica ridicola e melanconica assieme»¹⁰. Se si pensa che Beckett indicava nella frase di Nell «non c'è nulla di più comico dell'infelicità» la battuta più importante di *Finale di partita*, si vede bene come sia proprio la natura contraddittoria e duplice del comico a far tornare tutti i conti¹¹, indicando nella fissità vagamente allucinata del mascherone da circo, nella pupazzata meccanica e preterintenzionale assunta da Beckett come filigrana per il proprio discorso sull'assurdo, la strada maestra seguita da Celati per attingere a quell'ilarità un po' sghemba, zoppicante per mancanza di lucida coordinazione, tipica della sua scrittura anche in prosa (le avventure di Guizzardì non rimandavano secondo Calvino all'automatismo insensato delle gags da cinema muto?).¹²

La tensione antinaturalistica approda al suo culmine nel *Bollettino del diluvio universale*, definito non a caso nel sottotitolo «pantomima in due atti»: la pantomima è un'azione scenica, di solito accompagnata da musica, costituita dai soli gesti degli attori: il linguaggio dei mimi, insomma, o dei clown, che costruiscono i loro *gags* senza l'uso di parole. E infatti le didascalia iniziale del testo dichiara di prevedere per gli attori «abbigliamento fuori tempo, o del tempo indefinibile dei *clichés* passati di moda, che ci rendono un po' pagliacci». Va detto che il termine 'pantomima' appare del tutto pretestuoso, dal momento che i personaggi del *Bollettino* parlano eccome, ma risulta funzionale ad un'idea di messinscena de-psicologizzata e burattinesca, riassunta nel personaggio di Tarozzi, ovvero «un'escrescenza in forma di ometto» che spunta dalla spalla del Dirigente, colui che assolve in qualche modo il ruolo di personaggio principale.

Anche la vicenda del *Bollettino*, pubblicata in formato elettronico nel 2010 sulla rivista "Elephant and Castle" dell'Università di Bergamo per le cure di Nunzia Palmieri¹³ e andata in scena per la cura del sottoscritto alla fine del 2011 con Eugenio Allegri nel ruolo principale,¹⁴ è un conato di azione: in un vecchio, dimesso teatro di campagna, dove sopravvivono pochi oggetti impolverati, alla fioca luce di qualche debole lampadina, si aggirano tre bizzarri personaggi: il guardiano Martino, che passa il tempo

⁹ Cfr. Ivi, 150: «Il naturalismo tenterà di raddrizzare la barca, assumendo il punto di vista della scienza, che ci darà una versione clinica dell'umano. Ma in questa versione clinica della vita c'è qualcosa di nazi».

¹⁰ Ivi, 170.

¹¹ Cfr. Ivi, 106: «L'allegria è un tipo d'esuberanza che può mescolarsi al dolore, alla disperazione, alla cupezza, anche al pensiero della morte. I clown da circo filmati da Fellini mostrano che l'allegria nella sua forma matura va a braccetto con la malinconia più schietta».

¹² Sulle interferenze tra il teatro di Beckett e il teatro di figura si veda *Beckett & Puppet. Studi e ricerche tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, a cura di F. Marchiori, San Miniato, Titivilius, 2007.

¹³ G. CELATI, *Bollettino del diluvio universale. Pantomima in due atti*, in *Diluvi*, numero monografico della rivista «Elephant & Castle» (http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/em-bollettino-del-diluvio-universale-em-pantomima-in-due-atti/19, ultima visualizzazione: 11/01/2013).

¹⁴ Questo il cast completo con la relativa distribuzione delle parti: Eugenio Allegri (il Dirigente); Micaela Casalbani (la Segretaria); Lorenzo Ansaloni (Martino); Ida Strizzi (la Cugina); scenografie di Nicola Bruschi; costumi di Cristina Gamberini; marionetta di Roberto Papetti e Effettica; regia di Nicola Bonazzi; prod.: Teatro dell'Argine.

a osservare il mondo esterno attraverso una fenditura della parete, la segretaria Gualtieri, una donna vistosa e pratica, perennemente intenta a rifarsi il trucco, a leggere rotocalchi o a rispondere al telefono; e la cugina di quest'ultima, Maurizia, presenza fantasmatica e inquietante, che passa il proprio tempo a dormire o, nei rari momenti di veglia, a ricordare improbabili amori passati e a predire il futuro attraverso le carte. Fuori, intanto, piove senza sosta, segno inequivocabile, per Martino, dell'imminente arrivo del diluvio. In questa specie di *wunderkamm* bislacca e de-potenziata piomba senza preavviso il Dirigente di una grossa società finanziaria, accompagnato dal contabile Tarozzi, untuoso e servile (l'assonanza con il personaggio di Fantozzi è casuale?), appollaiato come un pappagallo sulla sua spalla e come un pappagallo intento a replicare le frasi del suo superiore e le sue prese di posizione a favore di una prosperità complessiva garantita dalla finanza mondiale. Tale prosperità passa anche dalla costruzione di un enorme supermercato (il 'Gigante delle pianure') sul terreno di questo fatiscente teatrino: nell'attesa irrealizzata di condurre a termine l'operazione (il dottor Giosuè, cui è demandata la riuscita dell'accordo, non arriverà mai), il Dirigente finisce per essere risucchiato dall'atmosfera inerte di quel mondo immobile, nella sovraccitata attesa del diluvio finale, che spazzerà via tutto, teatro e finanza compresi.

Come giustamente ha rilevato Nunzia Palmieri «sembra che la recita del diluvio si rappresenti in un teatro di burattini»¹⁵: più ancora che nella *Recita dell'attore Vecchiatto* mancano chiari riferimenti geografico-temporali¹⁶ e il destino dei personaggi pare esaurirsi nell'*hinc et nunc* della rappresentazione, senza che nessun effetto di causalità ci spieghi la loro incongrua presenza in quel luogo, la loro monomaniacalità ossessiva (il Guardiano per l'esterno, la Segretaria per la cosmesi e le avventure piccanti, la Cugina per i tarocchi e il Dirigente per la finanza) o la loro tipizzazione unidimensionale marchiata a fuoco da una postura fisica e da un linguaggio per ciascuno peculiare e proprio. Ma è poi il piano simbolico, rappresentato dall'incombere del diluvio, e introdotto dall'*exergo* delle *Due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini («Tutto è all'ordine, né altro s'aspetta che 'l diluvio») a dare senso a questa 'burattinata' apparentemente priva di una sintassi teatrale riconoscibile, consueta (o usurata, che è lo stesso) e a restituirla alla grande famiglia delle figurazioni allegoriche. Sia chiaro, non c'è niente di didascalico, e anzi le studiate aporie che compaiono nel testo sembrano fatte apposta per sottrarre lo spettatore alla comodità delle certezze e del principio di non-contraddizione di cui già s'è detto, ma è chiaro che quel diluvio è emblema troppo decifrabile di un mondo votato alla catastrofe per non usarlo come chiave di lettura privilegiata.

Anche in questo caso, la tipica situazione decontestualizzata del teatro di Beckett, aperta alle interpretazioni più varie e dunque, che lo volesse o meno l'autore, di chiara matrice allegorica, funziona da reagente o addirittura da palinsesto: qui, poi, le suggestioni fornite da *Finale di partita* sono più d'una, a partire dalla figura del Guardiano Martino, incardinato come Clov su una sedia a rotelle (ma per Martino è solo una seduta qualunque, visto che nel tempo della *pièce* si alzerà e addirittura uscirà dalla

¹⁵ N. PALMIERI, *Notizie dal diluvio*, in *Diluvi...*, 8 (http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/notizie-dal-diluvio-il-em-bollettino-em-di-gianni-celati/27), ultima visualizzazione: 11/01/2013). Ampie e articolate le due ultime monografie su Celati: A. M. CHIERICI, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri, 2011 e G. IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011.

¹⁶ Si vedano le seguenti occorrenze: *Vecchiatto*: «Sperduti tra le campagne», 16 - *Bollettino*: «Sperduti nelle campagne», 15; *Vecchiatto*: «Ci ha piantato in mezzo alle campagne, nel vuoto siderale», 17 - *Bollettino*: «Qui chiusi in un teatro di campagna mai esistito», 41.

scena) e come Clov alle prese con un cannocchiale con cui guardare il mondo; ancora più importanti, nella direzione dell'antirealismo, sono gli spunti meta teatrali, qua come là piuttosto numerosi, che, svelando la natura fittizia della rappresentazione, cioè mettendola in scena appunto come tale, scardinano la convenzionalità all'apparenza realistica e viceversa sommamente posticcia del teatro borghese e sottraggono in tal modo lo spettatore al suo ruolo passivo:

Dirigente

Si direbbe che siamo qui per recitare una commedia,
non per trattare affari¹⁷

[...]

Dirigente

Signorina, fin quando dovremo stare qui,
a recitare una parte in questa commedia
che non porta a nessun risultato?

Segretaria

Recitare una parte, lei dice.
E dove vuole che porti, recitare la parte?
Si è qui, per quello si è, e spesso
Con quel pensiero di recitare una commedia.
E però devo la mia parte come gli altri.

Dirigente

Quale parte, scusi?

Segretaria

La parte della segretaria, no?
La segretaria sempre ben messa,
per far bella figura,
sempre pronta coi clienti,
gentile con tutti, anche abbordabile,
per portarsela a letto, magari...
guadagnandoci qualche soldo. [...]¹⁸

[...]

Dirigente

Ma cosa c'è là nel buio davanti a noi?

Segretaria

C'è buio e basta. Teatro vuoto.

Dirigente

Io ho l'impressione che ci sia qualcuno laggiù.
Qualcuno che ascolta nell'ombra.

Guardiano

E chi può essere?

Dirigente

Forse gente venuta dalla pioggia.
Io sento laggiù un mormorio che sale dall'ombra.
Lo sento nella placca sotto l'osso occipitale.
Ed è un mormorio
Di gente che non conosco,
che mi giudica e mi condanna¹⁹.

¹⁷ CELATI, *Bollettino del diluvio universale...*, 24.

¹⁸ Ivi, 39.

¹⁹ Ivi, 44-45.

Anche l'*exergo* dalle *Due commedie in commedia* di Andreini, di là dalla pertinenza della citazione sul "diluvio", poi ripresa nel finale della *pièce*, ha valore proprio per il rimando all'artificiosità barocca del teatro nel teatro, della commedia recitata all'interno di un'altra commedia, in tal modo instaurando altresì dall'inizio un discorso sulla percezione visiva, peraltro centrale nelle riflessioni di Celati a partire dal sodalizio con Ghirri. Non solo, come già nel *Vecchiatto*, lo spettatore seduto in teatro assiste ad una rappresentazione che si svolge in un teatro, ma, cosa ancor più importante, quel teatro appare in comunicazione, attraverso il guardiano, con il mondo esterno: Martino, infatti, assiste al diluvio da una specie di tenda che funge da camera oscura: la luce entra da una fenditura nella parete e da lì, attraverso la tenda, proietta immagini esterne ribaltate su una lastra di zinco. L'idea del mondo rovesciato garantisce, ancora una volta, un'apertura allegorica sul ribaltamento di valori operato dalla modernità, peraltro in consonanza con un atteggiamento critico che alcuni studiosi hanno voluto leggere in Beckett²⁰: ma insieme, complice la lezione bachtiniana²¹, individua il luogo del teatro (del teatro rappresentato sulla scena e del teatro 'vero' che ospita la rappresentazione) come uno spazio 'altro': se, attraverso l'ottica distorta del Guardiano, è l'intero mondo a essere ribaltato, allora il mondo si percepirà 'diritto', e sarà quel minuscolo teatrino sperso nelle campagne a diventare luogo del rovesciamento, cioè appunto carnevalesco e bizzarro, camera di decompressione dalle convenzioni borghesi, spazio di sospensione da quelli che l'Occidente considera valori 'normali' (il successo, il denaro eccetera).

Ad incarnare questi ultimi è l'irroso e logorroico Dirigente, che non a caso non abita lo spazio chiuso del teatro, ma proviene dall'esterno, da quel mondo di «prosperità e ricchezze» (*Bollettino*, p. 26) che egli tenta in tutti i modi di salvaguardare: nella dialettica dei personaggi, gli fa da contraltare lo sghembo Martino, che nella sua funzione di guardiano sarà da intendere non tanto, o non solo, come custode del teatro, con tutte le sue carabattole prossime alla fine eppure da salvare nella loro dignità di oggetti umili e utili, secondo quanto teorizzava Benjamin, ma come custode di una civiltà arcaica in lento disfacimento, anche linguistico: alle «polle, falde, fontanazzi», al «saldino», al «tarabusino», ai «girini», ai ricordi di lontane cacce alle talpe²² e di vecchie case di campagna dove si abitava tutti insieme, compreso il nonno «che scoreggiava»,²³ con insistenza su certe funzioni fisiologiche 'naturali', si oppone il linguaggio americanizzato e tecnico del Dirigente, con i suoi «target», «partnership», «trend», i suoi «free market», i suoi «risk conscious behaviour», i suoi «mood», i suoi entusiasmi per certe vuote formule, come le «tendenze emergenti nell'economia mondiale», le «critiche depressive

²⁰ In contributi ormai classici, John Calder e Martin Esslin insistevano sul fatto che la negatività di Beckett costituisce un antidoto contro il cinismo, il materialismo, l'avidità della nostra epoca (cfr. P. BERTINETTI, *Prefazione a Beckett, Finale di partita...*, VIII). Di Esslin si fa riferimento al fondante *Il teatro dell'assurdo* (cfr. Id., *The theatre of the absurd*, Gardencity, Doubleday 1961, trad. it., Abete, Roma, 1975); ma si veda anche M. Esslin (a cura di), *Samuel Beckett, a collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965. Gli interventi di Calder su Beckett sono stati recentemente raccolti e rifusi nel complessivo *The philosophy of Samuel Beckett*, London, Riverrunn press, 2002.

²¹ Bachtin naturalmente veniva letto e affrontato per la prima volta nell'ateneo bolognese, grazie anche al magistero di Ezio Raimondi, proprio negli anni di insegnamento di Celati (cfr. M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, 236-271).

²² CELATI, *Bollettino del diluvio universale...*, 44.

²³ Ivi, 42: qui si insiste su certe funzioni fisiologiche, rispetto alle quali già in precedenza Martino aveva mostrato interesse, manifestando un'indole che lo pone in consonanza con il mondo naturale, esattamente all'opposto del mondo fasullo di cifre e bilanci del Dirigente: cfr. la battuta «Bisogna andare di corpo ogni giorno! Prima cosa, ogni mattina, andare di corpo!», 35.

alle classi dirigenti», l'«handicap dello stato sovrano» o le enigmatiche «masse metabolizzate».

I due, Guardiano e Dirigente, parlano un linguaggio incomprensibile l'uno all'altro, ed è per questo, in fin dei conti, che non entrano mai realmente in dialogo, se non verso la fine della *pièce*: sono discorsi, i loro, che cadono nel nulla, non trovano un interlocutore, in ciò riprendendo e rilanciando il tipico dialogo a vuoto del teatro dell'assurdo, con la sua negazione della comunicazione: altro tassello che va a corroborare l'antirealismo del teatro di Celati, come già si evidenziava nel *Vecchiatto*, con i due protagonisti impegnati in una sorta di dialogo tra sordi, dove nessuno pareva realmente ascoltare l'altro.

A rendere i due testi contigui, poi, è, come si diceva in apertura, l'insistenza idiosincratICA su certe storture del presente, che *Vecchiatto* prende a bersaglio delle proprie tirate, mentre il *Dirigente*, nella sua ottica utilitaristica, vuole a tutti i costi difendere, innescando così, degli stessi bersagli, una declinazione ironica: si pensi per esempio all'informazione fornita dai media come vuoto chiacchiericcio di aggiornamenti sulla realtà;²⁴ si pensi all'accumulo compulsivo di ricchezze e beni materiali;²⁵ si pensi all'immagine del supermercato come simbolo di una società massificata²⁶ o all'automobile come simbolo di ostentazione e potere;²⁷ si pensi infine alla figura misteriosa ed inquietante del «direttore», totem di sordido arrivismo nel *Vecchiatto*,²⁸ il quale, divenuto «presidente» nel *Bollettino*, appare ammantato della luce speciale che riverbera dal denaro facile e dai successi sportivi, con annesse mitologie da self-made-man, secondo quanto insegna il prototipo recente del genere, ben riconoscibile dietro la retorica entusiastica e leccina del suo tirapiedi *Dirigente*.²⁹

Si vede bene come il racconto del presente, a cui la penna erratica e stralunata di Celati è giustamente refrattaria, faccia qui capolino, come se ad esso il teatro, per una sua naturale e necessaria adesione fisica alla realtà, fosse più inclinato. Ma ciò avviene sempre, per l'autore di *Guizzardi*, dentro una dimensione immaginosa e trasfigurata, di quella trasfigurazione che consente la libera attività fantastica declinata nel senso dell'umorismo o, al limite, della satira³⁰ e perciò stessa antinaturalistica in sommo grado. Così, quegli stessi emblemi di una civiltà dedita al consumismo sfrenato, alle lucrose attività finanziarie, e ormai sull'orlo dell'abisso, quegli emblemi vengono significati da

²⁴ Si pongano a confronto le seguenti occorrenze dalle edizioni citate: *Vecchiatto*: «Ebbene, signora, quando anche da lontano io vedo un giornale, sa? Questi giornali pieni di nomi, di nomi nauseabondi! Sempre gli stesso nomi che ci danno in pasto ogni mattina...», 22 – *Bollettino*: «Ma l'uomo informato non trema, l'informazione è la stella cometa, che lo guida nella sfida dei giorni, nella complessità della vita reale», 54.

²⁵ Similmente: *Vecchiatto*: «Volevo dimenticarmi tutto, vivere nudo, lontano da questa civiltà degli uomini avidi...», 26 – *Bollettino*: «Non capiscono che noi creiamo ricchezza e prosperità per tutti», 36.

²⁶ *Vecchiatto*: «Qualche mese fa siamo andati in un supermercato... nel supermercato c'era una di quelle macchinette... macchinette per farsi le fotografie in fretta», 50 – *Bollettino*: «Qui c'è il progetto di un centro commerciale mai visto dalle vostre parti. Il Gigante delle Pianure. Con tre supermercati, due ristoranti, agenzie di viaggio...», 33.

²⁷ *Vecchiatto*: «Tutti ricchi qui, hai visto le macchine da cinquanta milioni, comprate coi prosciutti con la puzza dei maiali?» (19) – *Bollettino*: «Ah, io lo vedo il nostro presidente... nella sua limousine corazzata con chiglia espandibile, a forma di arca di Noè» (67).

²⁸ «Macchè direttore! Quello era un impostore, uno di questi che fanno carriera nella pubblica nefandezza, badando solo ai loro maneggi e ai loro guadagni», 53.

²⁹ «Capo ammirato dalle masse, presidente d'una grande squadra di calcio, uomo tutto d'un pezzo che s'era fatto da solo», altrove definito «modello per futuri magnati della finanza», 67.

³⁰ È stata Nunzia Palmieri a ricordare l'antecedente di un classico della letteratura satirica europea quale le *Memorie di Martin Scriblerus* per il *Bollettino*: cfr. PALMIERI, *Notizie dal diluvio...*, 20.

parole talmente vuote e fredde da fermarsi congelate alla soglia del mondo,³¹ con un'immagine straordinaria, frutto, probabilmente, di una reminescenza rabelaisiana:

«Signore», interloquì il pilota, «non vi spaventate di nulla. Qui siamo al confine del mar glaciale, sul quale al principio dell'inverno scorso fu combattuta una grossa e scellerata battaglia tra gli Arimaspi e i Nefelibati. Le parole e le grida degli uomini e delle donne, i colpi di mazza, il cozzar degli arnesi e delle bardature, il nitrire dei cavalli e ogni altro fragore della mischia gelarono allora nell'aria. Adesso che torna il sereno e il tepore del tempo buono, si sciolgono e vengono all'orecchio».³²

È lo scacco della parola, o meglio, di quella parte umanità legata alla parola algida e anodina delle transazioni finanziarie, delle informazioni cotte e mangiate, mentre l'altra parte di umanità, quella del «saldino» e dei «girini», ha già subito l'onta dell'oblio.

Insomma, il linguaggio non è più buono a niente, non può più significare niente. Le parole sono simulacri vuoti di senso: il teatro non può avere la pretesa di riprodurre la vita perché la vita stessa è una pupazzata bislacca: nel vorticoso perdersi della realtà si può solo prendere coscienza, ormai, che «questa commedia non porta a nessun risultato».³³

³¹ «Perché le parole congelate nella pioggia non trovano più la strada buona, e si perdono nella nebbia e nel fango» (cfr. Celati, *Bollettino del diluvio universale...*, 45). Ma si veda già questo passaggio del *Vecchiatto*: «Freddo, freddo è questo mondo!... Voi non sentite com'è tutto congelato dai numeri, dalla pubblicità, dal guadagno?... Non si dovrebbe più dire che un uomo viene al mondo, si dovrebbe dire che viene al gelo cosmico, viene al deserto della notte dell'anima, viene al guadagno da sfruttatori della gente inerme...» (CELATI, *Recita dell'attore Vecchiatto...*, 45).

³² F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel*, traduzione di A. Frassinetti, Milano, BUR, 1984, vol. III, 1253.

³³ CELATI, *Bollettino del diluvio universale...*, 39.