

Cultura

& Tempo libero

Editoria

Torna «Libbra» rassegna delle librerie indipendenti di Napoli: tre giorni di eventi

Fino a domenica, tra il complesso monumentale delle Scatze e lo Scugnizzo liberato, entrambi su Salita Pontecorvo, si è aperto ieri «Libbra», il festival delle librerie indipendenti a Napoli. Nata nel 2020 come esperienza di mutualismo tra quattro librerie del centro antico (Dante&Descartes, Librio, Perditempo, Tamu), la rete Lire si è fatta promotrice di eventi culturali gratuiti negli spazi pubblici. Nel programma di quest'anno la scrittrice e giornalista peruviana

Gabriela Wiener, il fumettista iraniano Majid Bita, la scrittrice Igiaba Scego. Incontro sull'infanzia con il libro «L'anarchia spiegata ai bambini» di José Antonio Emmanuel con lo scrittore Maurizio Braucci, l'editore Luca Panzeri e l'educatore Giovanni Zoppoli. Tra gli ospiti di questa edizione anche l'attore Lino Musella, che leggerà dei brani da «Untorio» di Gennaro Ascione (Magma), libro che sarà presentato domani insieme all'autore, Daniela Allocca ed Eugenio Bennato.

di Enrico Fiore

«La musica non affascina la nostra volontà, né la nostra ragione, ma i nostri appetiti irrazionali» (Plotino). «Niente ci costringe a cercare la soddisfazione sempre nel riposo. Come la dissonanza è portatrice di disordine, così la consonanza non è garanzia di sicurezza» (Stravinskij). «La musica è il solo passaggio che unisca l'astratto al concreto» (Artaud). Ecco, credo che niente meglio di queste tre autorevolissime osservazioni possa inquadrare «Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo», il testo di Fabrizia Ramondino.



Dissonanze di vita

L'inedito di Ramondino con la regia di Martone

no, inedito e mai portato in scena prima, che il Teatro di Napoli presenta al San Ferdinando in un allestimento diretto da Mario Martone. E intendo che quelle osservazioni danno conto, con precisione assoluta, e delle forme e dei contenuti del copione in parola, compreso fra i dattiloscritti teatrali che la Ramondino produsse a partire dai primi anni Novanta e affidò per l'appunto a Martone e successivamente, in una nuova versione, ad Arturo Cirillo.

Il testo portato adesso in scena è frutto dell'attenta collazione operata da Ippolita di Majo fra le sue due versioni, che ottiene il risultato di conferirgli una maggiore agilità mediante i tagli e una maggiore fruibilità mediante un ritmo che ne allevia il peso della letterarietà. Ma vediamo subito di che cosa si tratta.

I personaggi contemplati dal plot sono il Compositore, la Madre del Compositore, la Madre della Figlia del Compositore, la Figlia del Compositore, un Diciottenne e un Factotum. E la didascalia introduttiva spiega che siamo in «un fatiscante salotto napoletano» e che «il tempo viene dato dal Compositore». Dunque, risulta evidente che un vero e proprio plot non c'è. Siamo di fronte a una sorta di «suite da camera» in cui la musica agisce nel senso indicato da Artaud e i personaggi non sono veri e propri personaggi, ma funzioni, anche simboliche, nel senso richiama-

to da Plotino e Stravinskij. E il pregio principale del testo è che i numi tutelari che ad esso presiedono vi s'inscrivono non come semplici citazioni, bensì come i personaggi di fatto. A cominciare da quello dichiarato, il Marivaux de «Le false confidenze».

Infatti, nei meccanismi drammaturgici di Marivaux bisogna scorgere il senso profondo e anticipatore (rispetto alla Rivoluzione Francese) di tematiche che - al di là della forma classica - attingono a precise circostanze di natura sostanzialmente economica. E di tanto, in particolare, offrono un'esauriente dimostrazione proprio «Le false confidenze». Basterebbe, in proposito, considerare la battuta rivolta da Dubois a Dorante, che si lamenta perché Araminta non vuole più vederlo: «Le state prendendo i soldi, il cuore, e questa donna non dovrebbe gridare». Siamo al cospetto di un evidentissimo esempio della «phrase à escalier», il vero e proprio arabesco linguistico caratteristico di Marivaux e individuato da Deloffre: e possiamo agevolmente constatare come costituisca, sul piano stilistico, l'esatto corrispettivo, per l'appunto, della scalata sociale in cui sono impegnati vari dei personaggi in campo.

Ora, nel testo della Ramondino compare un non meno evidente ricalco della «phrase à escalier», quando il Compositore si chiede: «Perché dovremmo

Al San Ferdinando, per la prima volta in scena, «Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo»

Lino Musella sopra e sotto laia Forte (Ph. M. Spada)



stare bene? / oppure / Perché dovremmo stare male? / Perché dovremmo stare? / Perché dovremmo? / Perché?». Ma si determina come il rimando a un altro dei numi tutelari adottati dall'autrice, stavolta non dichiarato. Parlo di Beckett. Osserva il Compositore: «Niente da dire in questo secolo / Niente da dire comunque». E a noi, immediata, torna in mente la lapidaria dichiarazione paradigmatica dell'Irlandese: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, niente da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere».

Insomma, «Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo» assume la musica come sinonimo della vita. Ed è ancora il Compositore ad avvertircene, con la massima chiarezza possibile: «Voi ricorderete / che quando misi in musica / la nota ballata / qualcuno fra voi mi segnalò / delle dissonanze / che di tanto in tanto lo disturbavano / ma gli dimostrate / riprendendola al piano / come si adattassero al testo / e si risolvessero felicemente / dal punto di vista tecnico musicale».

Si capisce, è ovvio, che la «nota ballata» è la vita che ci facciamo e sulla quale non possiamo evitare d'interrogarci. E un ulteriore pregio del testo della Ramondino sta nel fatto che tutto vi si tiene, nel senso che, se pure accade che talora ci allontaniamo dalla vita e dagli interrogativi che la intessono, ad essa e ad essi siamo inesorabilmente costretti a ricongiungerci. A un certo punto viene citato il quadro di Munch «La morte e la fanciulla». E senza scarti, nello stesso momento, mi si riaffaccia alla memoria l'appunto non datato che costituisce il testamento spirituale del pittore norvegese: «Ho dovuto percorrere uno stretto sentiero lungo un precipizio. Da un lato, le profondità del mare erano insondabili. Dall'altro c'erano campi - colline - case - persone... Qualche volta ho lasciato il sentiero per buttarmi nel mondo vivente dell'umanità e lottare con esso. Ma sempre ho dovuto ritornare sul sentiero sul ciglio del precipizio».

Infine, debbo riconoscere a «Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo» persino un valore profetico, che lo colloca accanto agli spettacoli



La scrittrice richiama, tra l'altro, uno dei suoi numi tutelari non dichiarati, Thomas Bernhard

recenti (penso a «Sei personaggi in cerca d'autore» di Valerio Binasco, a «Prima» di Pascal Rambert...) che, come già ho avuto modo di osservare, propongono - invece di limitarsi a raccontare una storia qualsiasi, per quanto importante e interessante - una salutare riflessione sul teatro, innanzitutto prendendo le distanze da quello di rappresentazione. Infatti, il testo della Ramondino si conclude con il Compositore che inizia a dirigere, ma poi, improvvisamente, getta la bacchetta in terra ed esclama: «Non suono per questi maiali / Per questi maiali / non sono».

Ebbene, che cosa ha fatto Martone alle prese con tutto questo? Detto in estrema sintesi, la sua regia è un virtuosistico gioco di prestigio, nel senso vero dell'espressione: come il prestigiatore concentra l'attenzione del pubblico su ciò che fa una delle sue mani (cioè sull'apparente) allo scopo di nascondere ciò che fa l'altra (cioè l'effettivo), così Martone, che firma anche le scene, dà spazio a un barocco accumulo di arredi per nascondere l'assenza delle illusioni in cui si dibattono i personaggi. Oppure fa il contrario, sottrae spazio al rovello amaro dei personaggi per rimarcare il pieno della vitalità indomita che tuttavia li anima: al posto del «chiuso» quadro di Munch qui compare una marina di Nino D'Amore che occhieggia la solarità «aperta» della Scuola di Posillipo.

Sono classici ed efficacissimi esempi di sottolineatura per contrasto. E del resto, l'interscambio fra l'assenza e il pieno si specchia persino nel corpo degli interpreti. Mi riferisco, poniamo, al tratto nervoso proprio di Lino Musella (il Compositore) e alla fisicità prorompente di laia Forte (la Madre del Compositore). Ma, per concludere e, insieme, rilevare la significativa coerenza interna del testo, segnalo la citazione da parte di Fabrizia Ramondino del quartetto di Schubert intitolato, proprio come il quadro di Munch, «La morte e la fanciulla».

La Ramondino richiama, così, un altro dei suoi numi tutelari non dichiarati, Thomas Bernhard. Ricorderemo che ne «La forza dell'abitudine» Caribaldi, il direttore di un piccolo circo, impone a se stesso e ai suoi compagni di provare continuamente il «Quintetto della torta», appunto di Schubert. Anche se sono ormai ventidue anni che lo prova non senza riuscire ad eseguirlo. E la battuta-chiave in cui tale situazione si riflette è: «Noi non vogliamo la vita, eppure la si deve vivere». Sicché credo fermamente che il termine «dramma» col quale l'autrice definisce il suo testo vada inteso nel senso etimologico fornito dal verbo greco «dràō». Che significa «agire».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

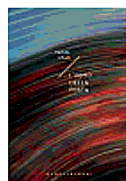
Il libro della settimana



di Mirella Armiero

IL MONDO TETRO DIETRO LA POSTA DI BAGNOLI

Nel'ultimo della posta (Castelvecchi) Nando Vitali fa uso di una scrittura minuziosamente analitica, ma al tempo stesso espressionistica, per tratteggiare nei minimi dettagli la vita di Lorenzo, impiegato delle poste di Bagnoli, stretto nella morsa dell'alcolismo ma soprattutto nei deliri della sua personalità ipersensibile. Tanto sensibile da recarsi periodicamente in visita alla tomba di un bambino morto di cui non conosce affatto la triste vicenda terrena, ma la cui immagine gli si imprime nella coscienza turbata: «La sua fotografia avrei potuto rifarla a mano, se solo fossi stato capace. La figura si era formata una culla dentro la



mia memoria». È un mondo spesso tetro, quello abitato da Lorenzo. La madre, per esempio, viene ricordata come «una donna autunnale sempre vestita di scuro». E anche Maria Pesce, che inaspettamente entra nella sua vita facendogli rifiorire desideri dimenticati, è una figura dolorosa, sfuggente. Ha perso un figlio e quello straziato è rimasto attaccato alla sua pelle fragile, eppure Lorenzo vede in lei la femmina «che in certi momenti conteneva tutte le donne del mondo e dell'antichità, i baci al veleno». Questo universo febbrile e dolente che Vitali delinea attraverso una scrittura ben calibrata ha un suo oscuro fascino, diventa facilmente metafora di

una generale condizione esistenziale. Lorenzo, poi, sembra arrivare alla disfatata quando dichiara: «Non avevo parole dentro di me che mi difendessero». È quello il limite estremo del male: oltrepassare la frontiera del non dicibile e del non comunicabile. Ma Vitali evidentemente non crede in una possibile sconfitta del linguaggio. Lo dimostrano il suo stile teso ed efficace e anche i riferimenti metaletterari che disseminano qui e lì nel testo, per esempio in un accenno ad Althenopis di Fabrizia Ramondino, non per sfoggio di erudizione, ma per un'intima convinzione e necessità.

© RIPRODUZIONE RISERVATA