

*La guerra nella
cultura e nella
società italiana
dal Novecento
ai nostri giorni*

La guerra come realtà e come metafora nel teatro italiano del Novecento

LORENZO MANGO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

P R E M E S S A

LA GUERRA NON ESISTE; NON ESISTE NEL SENSO CHE ESISTONO LE GUERRE, CON LA LORO FACCIA, LA LORO SPECIFICITÀ, LA LORO CONTINGENZA. CON QUELLA INACCETTABILITÀ MORALE CHE LE ACCOMUNA TUTTE MA ANCHE CON L'INSIEME DI QUELLE RAGIONI CHE POSSONO RENDERLE – CASO PER CASO – INEVITABILI E TRAGICAMENTE GIUSTIFICABILI (BASTA FARE IL CASO, PER CAPIRSI, DELLA RESISTENZA).

Insomma, quando si parla di guerra, bisogna stare attenti, perché l'ovvietà è dietro l'angolo, il rischio di generalizzazioni banalizzanti, pure. Occorre sempre tenere ben presenti i contorni storici del discorso. È quello che proverò a fare affrontando un tema che rischia di essere spaventosamente dispersivo se non ne circoscriviamo ambiti storici e perimetri argomentativi.

Non parlerò, quindi, genericamente di «guerra» e di «teatro del Novecento» ma limiterò il discorso ad *alcune* guerre e al modo in cui con esse si sono confrontate *alcune* esperienze teatrali, prestando la massima attenzione a che l'espressione «alcune» non si risolva in una campionatura casuale o, peggio, in esempi d'occasione ma rappresenti, invece, le diverse tappe di un discorso – uno dei discorsi possibili – del rapporto del teatro italiano novecentesco con la guerra. Mi è sembrato opportuno, a questo fine, avere come riferimento le due grandi guerre che ne scandiscono la prima metà, la prima e la seconda guerra mondiale, ma mi è sembrato indispensabile, per tracciare la linea dell'identità culturale che mi prefiggo di abbozzare, considerare anche una delle guerre che hanno scandito la seconda metà del secolo: quella che ha scosso i Balcani negli anni novanta, che va letta come la terza grande e tragica guerra europea del Novecento. Una guerra per un lungo tratto rimossa, vis-

suta come estranea e distante dalla comunità europea (mentre, invece, la riguardava molto da vicino) fino a quando il tragico assedio di Sarajevo non ne risvegliò l'attenzione¹.

Ho, poi, circoscritto ulteriormente il campo, esaminando solo il caso di artisti che si confrontassero con guerre a loro contemporanee. È a queste due condizioni che sono andato costruendo una possibile analisi della guerra come metafora nel teatro italiano del Novecento, scandendo il discorso in tre diversi segmenti: la guerra come terra bruciata per l'avvento del nuovo; la guerra come problema etico di una transizione epocale; la guerra come ritorno del rimosso.

LA GUERRA COME AVVENTO DEL NUOVO

«Il Futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale. [...] La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora»². È il 1915, MARINETTI si pronuncia così in uno scritto dal titolo programmatico, *1915. In quest'anno futurista*, in cui, evidentemente, vuole mostrare l'intervento italiano nel primo conflitto mondiale come atto futurista. È un'affermazione che va letta nel quadro delle affermazioni ideologiche di MARINETTI, sempre estreme ma, altrettanto sempre, portatrici di una visione metaforica ed estetica, tant'è che tentare di staccarle dal piano più strettamente artistico (come si è tentato a volte di fare per riscattare il vizio ideologico del Futurismo) limita di molto le possibilità di comprensione dell'estetica marinettiana. Per comprendere appieno la portata del Futurismo, infatti, i due piani vanno tenuti presenti contemporaneamente, non come elementi paralleli ma come intersezione di discorsi che si influenzarono reciprocamente. Ogni affermazione poetica di MARINETTI è sempre una affermazione ideologica e viceversa.

È chiaro che in quanto abbiamo appena letto parla la soddisfazione dell'interventista che molto si è speso per sollecitare l'opinione pubblica ma, se si leggono le pagine politiche di quegli anni, ci si accorge di un fatto alquanto singolare. Le enunciazioni esplicitamente anti-austriache ed anti-tedesche sono poche, limitandosi, per lo più a qualche «odio all'Austria» disseminato qui e là. D'altronde se proviamo a fare una verifica inversa, e andiamo a leggere cosa scrive MARINETTI a guerra finita, si scopre – anche qui con un certo stupore – un imprevedibile e rumorosissimo silenzio sulla vittoria, sul completamento della riunificazione nazionale, sul nuovo posto che l'Italia aveva, o poteva assumere tra le altre nazioni europee. Eppure non erano questi gli obiettivi degli interventisti? Non era questa la meta di chi aveva lanciato i suoi appelli insurrezionali simbolicamente proprio a Trieste nel 1910³?

Nel 1919, sintetizzando il rapporto tra il Futurismo e la guerra, MARINETTI scrive a proposito dell'esito bellico che ha condotto alla dissoluzione dell'impero austro-ungarico: «La nostra profezia, come altre nostre, si è pienamente realizzata» ma subito dopo aggiunge: «Incominciamo dunque senza ritardo a sgombrare, pulire, rinnovare e ingigantire l'Italia, liberandola dal peso del passato e dello straniero»⁴. Insomma la vittoria sì, ma come elemento di transito, non come compi-

mento. Si può leggere, in questa posizione, il coinvolgimento post-bellico nei Fasci di combattimento mussoliniani, espressione del disagio di una generazione che non aveva trovato nella vittoria nessun reale compimento delle sue aspirazioni ed anzi si era sentita abbandonata e tradita, finendo, così, col considerare la vittoria nient'altro che un trampolino da cui slanciarsi verso un nuovo fermento rivoluzionario. Un fermento, nell'immediato dopoguerra, ancora molto poco definito, che rimase vagamente anarchico ed insurrezionalista fino al secondo congresso dei Fasci di combattimento nel 1920, quando Mussolini impose una decisa svolta a destra e questo comportò il temporaneo allontanamento di MARINETTI che in quella scelta, almeno in quel momento, non si riconobbe.

Quando MARINETTI tenta di rivestire la vittoria di un'aura metaforica, lo fa in una maniera del tutto particolare. La conflagrazione (cioè la guerra, nominata come esplosione sociale, politica, umana), scrive, ha determinato un radicale sovvertimento «delle logiche e dei sistemi filosofici quadrati e chiusi» ed è per questo che è stata un atto rivoluzionario futurista⁵. Erano in gioco, nella guerra, due grandi soggetti metaforici, la Forza (incarnata dagli imperi centrali) e il Diritto (l'Intesa). Il Diritto era espressione di una visione del mondo egualitaria e pacifista e, come tale, non poteva piacere a MARINETTI. La forza, invece, sì che gli piaceva, ma quella germanica era viziata da un «preparazionismo pedantesco professorale»⁶. Il Diritto, in sé, non aveva le ragioni e gli strumenti per vincere. Se lo fece è solo perché seppe assorbire in sé la Forza, cancellando quel tanto di femminile che lo rendeva inefficiente. «L'Intesa vinse gli imperi centrali poiché seppe – combattendo – imparare da loro quel poco che potevano insegnare. Dall'Intesa vittoriosa nasce una concezione nuova di umanità veramente futurista, fatta di violenza rivoluzionaria, elastica, improvvisatrice, eroica di spirito, muscoli, ferro»⁷.

Ma le ragioni di una scarsa considerazione della vittoria come compimento forse stanno anche nelle premesse della posizione marinettiana. La guerra, come è noto, è uno dei punti programmatici del manifesto di fondazione del Futurismo del 1909: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»⁸. In genere ci si limita a considerare la prima parte di questa affermazione, attribuendole un peso politico (l'anticipazione dell'interventismo) o puramente paradossale (come la distruzione di Venezia, dei musei ecc.). Fermiamoci a considerare, invece, la sua seconda parte, ne emergono tre aspetti particolari: il gesto distruttore libertario; la «bella morte»; il disprezzo della donna. Sono argomenti che verranno messi al centro di quello strano libro che è *Guerra sola igiene del mondo*. Proviamo a scioglierne la secchezza. Il gesto distruttore libertario esprime la necessità, tutta avanguardista, di fare piazza pulita di ogni sistema istituzionalizzato, sia come valori etici che come fatto linguistico. La «bella morte» introduce all'autocombustione dell'atto avanguardistico, allo slancio oltre le frontiere del possibile, al rifiuto della rassicurazione della vita quotidiana borghese basata sul risparmio di sé. Nel disprezzo della donna, al di là del misoginismo, parla il rifiuto dell'amore come pacificazione del sentire, atto contemplativo che si oppone alla vita attiva e la inibisce.

L'esaltazione «igienica» della guerra va intesa, dunque, all'interno di quella grande macchina simbolica che sono enunciazioni marinettiane del primo Futurismo. La guerra che interessa MARINETTI è un atto metaforico. Se, come penso che sia, si può leggere nella scrittura del MARINETTI degli anni dieci un simbolismo di matrice iniziatica basato sul processo dissoluzione – morte – trasformazione – rinascita, la guerra, come forza che disintegra il sistema vigente, aggredisce i valori istituzionali, igienizza il sentire liberandolo dai vincoli consuetudinari, ha un ruolo fondamentale. Rappresenta la *pars destruens* del processo; la nigredo del procedimento alchemico dell'avanguardia. È la condizione preliminare di ogni inizio.

Questo nel MARINETTI teorico. E il teatro? In *Guerra sola igiene del mondo* viene ripubblicato il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, con un titolo che lo rende più idoneo alla bisogna, *La volontà di essere fischiati*, ed è l'unico testo esplicitamente artistico. Perché il teatro come l'arte per elezione assimilabile alla guerra? Perché le «serate» – una delle forme del teatro futurista – furono il luogo in cui si espresse l'interventismo di MARINETTI, certo, ma la ragione è anche altrove ed è stata messa in luce con grande precisione da CLAUDIO VICENTINI: «Tra azione teatrale e azione sul campo di battaglia [...] non c'è che una differenza di proporzioni. Il teatro futurista è guerra in scala ridotta»⁹. Cosa vuol dire VICENTINI? perché il teatro ha qualità analoghe a quelle della guerra, nei comportamenti e nei modi? La rivoluzione futurista del teatro, sostiene, consiste principalmente nell'aver spostato il peso linguistico dal racconto (e quindi dalla parola) all'evento (e quindi all'esserci, qui ed ora, di chi agisce in scena, attore o non-attore che sia). Un evento basato sulla provocazione, sulla interazione anche violenta col pubblico, sulla gestione di situazioni complesse, irregolari e caotiche che vanno dirette e dominate attraverso doti belliche: impassibilità, capacità di improvvisare e di adattarsi, per piegare le circostanze date al proprio vantaggio. Di qui il termine «battaglia» utilizzato costantemente da MARINETTI e di qui l'analogia fra teatro e guerra suggerita da VICENTINI.

La guerra, dunque, diventa metafora non solo di un grado zero del nuovo ma anche dell'evento teatrale che, proprio perché sposta il discorso dall'opera alla vita, si presta meglio e più di altre arti a rappresentarne il luogo dell'avvento.

LA GUERRA COME PROBLEMA ETICO DELLA TRANSIZIONE

La seconda tappa del nostro discorso tocca una dimensione metaforica del tutto diversa: la transizione storica imposta dalla seconda guerra mondiale, con tutte le implicazioni di ordine etico che si portò appresso. Una transizione di cui, al momento, non si riuscivano a leggere bene i contorni ma di cui si sentiva l'impellenza. Questa volta, anziché leggere il motivo metaforico dentro una poetica, lo andremo a cercare dentro un testo per tanti versi esemplare: *Napoli milionaria* di EDUARDO DE FILIPPO.

Napoli, 25 marzo 1945. La città è liberata, o forse occupata, dagli americani, quando lo spettacolo debutta, ma la guerra non è finita, eppure EDUARDO la affronta

in una prospettiva in cui la cronaca del momento già lascia il passo alla storia¹⁰. In questo essere ancora dentro ma già dopo la guerra, *Napoli milionaria* anticipa la consapevolezza del disastro morale, e la conseguente necessità di un riscatto, che seguiranno, alla fine degli anni quaranta, la messa a fuoco sugli orrori bellici. È un testo che pone il problema della coscienza morale dopo Hiroshima e dopo Auschwitz, scritto però prima dell'esplosione della bomba atomica e appena dopo la liberazione del campo di sterminio ma prima che quanto vi si era svolto diventasse di pubblico dominio. In *Napoli milionaria* EDUARDO osserva, col suo sguardo analitico, la realtà piccola che lo circonda (quella dei vicoli di Napoli) ma le sue considerazioni sulla guerra si prestano, perché aperte a fare della guerra una metafora, a considerazioni più complessive sullo stato di una transizione terribile quanto inevitabile, che prima di essere politica non può che essere morale. Alla condizione di alleggerire il testo di certo moralismo piccolo borghese tipico di EDUARDO. Se, in altri termini, lo leggiamo lasciandolo aperto, sottraendoci al rassicurante finale del ricongiungimento familiare e diamo un peso maggiore alla domanda irrisolta e irrisolvibile posta da Amalia, «Ch'è succieso» rispetto al molto più celebre «Ha da passa' 'a nuttata», magari sottraendo anche a quest'ultima battuta quel tanto di certezza, sicurezza, fiducia nella ricomposizione dell'ordine che tante volte si tende ad attribuirle. Insomma se azzardiamo a dare una spolveratura cechoviana alla scrittura di EDUARDO.

Ad emergere, se facciamo questa operazione, è la transizione come cosa in sé, come una sorta di condizione ontologica che fronteggia i personaggi, e fronteggia anche noi come spettatori, come un passaggio doloroso, rischioso e tutt'altro che rassicurante. Perché parliamo di transizione? Perché è quello che vivono i personaggi. C'è un prima e un dopo, in *Napoli milionaria*, la guerra è la zona d'ombra che li unisce e li divide. Prima c'era lo scorrere monotono e sereno di una vita piccolo borghese, poi la guerra ha messo a repentaglio tutto, rimettendo in gioco un sistema di valori sulla scia delle nuove condizioni di vita. Quel «prima» EDUARDO non lo mostra ma lo fa emergere solo nelle disperate parole conclusive di Amalia, quando la tragedia ha raggiunto il suo acme e diventa indispensabile prenderne coscienza per poterla superare e sublimare. Ci mostra, invece, EDUARDO direttamente la zona d'ombra della guerra: nel primo atto evidenziandone i tratti quasi folkloristici nel colore locale di una famiglia coinvolta in un piccolo mercato nero; nel secondo e nel terzo aprendosi alla dimensione del tragico, in cui la caduta morale viene mostrata come direttamente proporzionale alla spregiudicatezza comportamentale.

Il testo racconta, dunque, di un disastro morale e del desiderio di un riscatto. Causa del disastro è la guerra, metafora di una tentazione diabolica che ha attentato al codice morale dei personaggi, ma anche motore del riscatto destinato a salvarli. Il prima, che EDUARDO lascia intravedere che tornerà, non sarà più uguale a se stesso, sarà diverso, sarà più consapevole. È la guerra, anzi l'attraversamento che il protagonista ne fa, il suo contatto con la guerra al di fuori dei confini rassicuranti e protetti del vicolo, a determinare la svolta morale.

È una guerra storica, quella di *Napoli milionaria*, come storicamente determinato è il luogo che funziona da punto di vista, Napoli, ma esprime anche una

condizione metaforica. È l'abisso infernale dentro cui Gennaro Jovine è sprofondata e da cui è ritornato trasformato. Lì ha visto cose che famiglia e amici non possono nemmeno immaginare. Ha visto letteralmente la fine del mondo, nel senso della fine del suo mondo, quello in cui aveva fin lì vissuto ed ha mostrato la sua fragilità. Ha visto cose che da un lato lo hanno accecato dall'altro gli hanno donato, finalmente, la vista. Esattamente il contrario di quanto è successo ad Amalia, che viceversa è restata nel ventre protettivo ma inquinante del vicolo e si è illusa di vedere il benessere e, invece, è diventata cieca rispetto ai veri valori della vita. Gennaro assume, nel secondo e terzo atto del testo, lo statuto di eroe, perché ha superato la «linea d'ombra» della Storia, si è reso conto che la sopravvivenza ad ogni costo non è una condizione etica, che il soggettivismo estremo («Arrobbe tu? Arrobbio pur'io! Si salvi chi può!») è la causa del disastro morale evidenziato dalla guerra. Aver rifiutato di vedere è una colpa storica. Adesso, siamo alla fine del terzo atto, il mondo bellico e post-bellico con le sue orribili contraddizioni è lì di fronte e lo sguardo non si può più distogliere.

A questo punto, per essere fedeli al testo, dobbiamo stemperare la forzatura esistenzialista della nostra ipotesi di lettura e tornare all'ottimismo d'obbligo eduardiano. Allo sguardo fisso nel vuoto che abbiamo testé raccontato e alla domanda inevasa del finale EDUARDO dà una prospettiva. Come si può affrontare la «fine del mondo», come si può affrontare la domanda che tutta l'Europa si appresta a farsi: Ch'è successo? Con una strategia basata sulla ricomposizione dei valori e dei ruoli istituzionali della famiglia. Alla tragedia della Storia, agli interrogativi terribili posti da quell'epoca di transizione che fu l'immediato dopoguerra EDUARDO risponde con una opzione privata, soggettiva e personale. È nel piccolo mondo familiare ed a partire dal piccolo mondo familiare che è possibile affrontarli. Che Gennaro Jovine non riesca mai a raccontarla, questa guerra, mentre invece, quando tornò dall'altra i suoi racconti erano talmente ricchi e vari da completarsi anche con l'invenzione e la fantasia, non è solo perché gli altri adesso non vogliono ascoltare, ma anche perché lui non saprebbe cosa dire. Le parole gli vengono meno. EDUARDO racconta l'impronunciabilità di un mondo andato in rovina, ponendo il germe di una rifondazione e di una rinascita nella sfera di quel privato familiare, che tante volte, negli anni a venire, presenterà come problematico.

LA GUERRA COME RITORNO DEL RIMOSSO

Passano cinquant'anni e la guerra non sembra più essere una questione europea, perlomeno come guerra guerreggiata dentro i propri confini. Le guerre sono lontane e sono vissute come un fatto ideologico o come emergenze umanitarie. Poi il risveglio improvviso della guerra dei Balcani che giunge non allo scoppiare del conflitto (nelle sue diverse articolazioni), ma verso la fine quando andò progressivamente manifestandosi e anche accentuandosi il suo esito catastrofico. Sarajevo divenne il simbolo di quella tragedia, di una guerra post-ideologica, etnica, fratricida. La Bosnia, Sarajevo, i Balcani diventano l'occasione, per il teatro italiano, per un nuovo

confronto con la guerra. Un confronto che partì da una presa di coscienza tardiva e dallo sgomento verso una guerra percepita in un primo tempo come distante e poi compresa come terribilmente vicina.

«Esistevano parole spendibili per ciò che succedeva? [...] Una generazione ormai lontana si era misurata con la guerra di Spagna, e su quelle scelte crebbe ed agì; più tardi, era stato il Vietnam a orientare le coscienze di una generazione successiva. E la mia generazione che rapporto aveva avuto con la guerra della ex Jugoslavia?»¹¹. Così MARIO MARTONE, uno dei registi più importanti della scena teatrale attuale. Le sue parole, le domande che pone sono quelle attorno a cui vorrei elaborare la parte conclusiva del mio intervento.

Al conflitto bosniaco, anzi al rapporto col conflitto bosniaco, MARTONE dedica un'operazione che coinvolge teatro e cinema. Realizza, infatti, un film dal titolo emblematico, *Teatro di guerra*, la cui vicenda ruota attorno ad un evento di teatro, un vero evento di teatro che venne realmente realizzato. La trama è, in sintesi, questa: un giovane regista sperimentale vuole preparare uno spettacolo da portare, in segno di solidarietà, a Sarajevo. Sceglie *I sette a Tebe* di Eschilo, per assonanza tematica, e cerca uno scambio con un amico regista bosniaco. Dello spettacolo il film segue le prove in un teatro dei quartieri spagnoli di Napoli. Sarajevo, la Bosnia non si vedono mai e mai ci arriverà la compagnia come non arriverà neanche l'amico bosniaco, ucciso sotto i bombardamenti.

La situazione drammatica ideata da MARTONE gioca sulla dialettica tra assenza e presenza, distanza e prossimità. Il film non parla di Sarajevo, che resta, invisibile, sullo sfondo, parla del teatro, del tentativo di trovargli una necessità etica, di farne il tramite per una nazionalità morale europea, della ricerca delle parole per dirla, quella guerra, parole che mancano non solo per l'orrore (che è di tutte le guerre) ma perché era lì, a portata di mano verrebbe da dire, ma non abbiamo saputo/voluto vederla, non siamo riusciti a capirla: come poteva l'ethnos riemergere con tale forza distruttrice alla fine del XX secolo? A cosa era servita tutta la strada (tanto tragicamente lastricata) percorsa per giungere fin lì?

Lo sguardo di MARTONE si rivolge tutto al guardante, il guardato è assente, è, programmaticamente, ciò che manca. Il guardante è il teatro che, per cercare le parole per dirla, questa guerra indicibile, va a cercarle nella sua memoria più remota, dentro un'altra distanza prossima, la tragedia greca. Da *I sette a Tebe* MARTONE trae l'immagine di una catastrofe fratricida che è inevitabile, che nessun appello alla ragione, come quello fatto dal Coro, può fermare in quanto avviene in un assordante silenzio degli dei. «I numi oramai non si curano di noi – allegri solo della nostra morte» risponde Eteocle a chi gli propone palinogenetici sacrifici espiatori.

La catastrofe terrificante raccontata da Eschilo dovrebbe andare a dialogare con una guerra altrettanto catastrofica, ma non riuscirà mai a raggiungerla. Va, invece, a riflettersi in una prossimità altrettanto inquietante, quella dei quartieri spagnoli di Napoli, luogo di un orrore quotidiano, dove l'uomo si fa nemico all'uomo. Pensata, nella finzione, come tentativo di raccontare una guerra lontana, la messa in scena de *I sette a Tebe* fornisce allo spettatore la metafora della guerra quotidiana di una città senza pace e le parole per dirla, quella guerra, serviranno,

invece, per cercare di cominciare a raccontare la propria. Di là, di quell'altrove lontano non resta che lo sgomento.

Il confronto lontano-vicino è alla base anche dell'ultima opera che prendiamo in esame, *Guerra* di PIPPO DELBONO, 1998. Delbono è un autore d'avanguardia, i suoi spettacoli sono costruiti tutti sulla scrittura scenica: niente testo, racconto, personaggi psicologicamente delineati, ma eventi scenici, gioco delle immagini, corpi in azione, partiture gestuali, musicali ed anche verbali, senza che il verbale si traduca in dialogo, in racconto. Al centro lui stesso, sorta di narratore monologante, di presentatore, di autore-regista presente, kantorianamente, al suo spettacolo. Intorno una compagnia di attori, una parte rilevante dei quali sono persone con gravi disabilità fisiche e psichiche – in primo luogo Bobò il microcefalo che DELBONO ha sottratto al manicomio – che recitano con la loro presenza, il loro esserci, ma anche con la capacità di costruire eventi, di dar corpo ad immagini sceniche. Sono attori, dunque, a pieno titolo, in grado di fornire alla recitazione il loro personale modo di essere.

Guerra è uno spettacolo emblematico di questo tipo di scrittura. L'azione scenica è costruita, nella sua prima metà, come una serie di piccoli «numeri» degli attori – Nelson, il barbone americano, che balla; Gustavo, il ragazzo down, che finge una canzone di Cristina D'Avena; Bobò nei panni di cantante rock – gli uni scollegati agli altri. Ad introdurlo un prologo. Leggiamone l'incipit: «Quando ero a Sarajevo, pochi mesi fa, ho conosciuto un ragazzo, e ci siamo seduti in un bar a parlare, e siamo diventati anche un po' amici. E lui mi ha detto: «Ho visto il ferro. Bruciato. Spezzato. Il ferro diventato vulnerabile come carne. [...] Ho visto la gente che stava in fila per prendere l'acqua a venti gradi sotto zero sotto il tiro dei cecchini. [...] E tu non hai visto niente». E io gli ho detto: «Anch'io, da me, e non c'era la guerra, ho visto l'ospedale. Era pieno di gente malata. Macchie orribili sulla pelle. Chiome. Chiome bruciate. Piaghe»¹². Anche questo spettacolo, dunque, parte da una guerra e si rispecchia dentro una guerra, ma sposta lo sguardo – come abbiamo visto accadere nel caso di MARTONE anche se in un'accezione totalmente diversa – dal lontano al vicino, dal fuori al dentro. Sarajevo si dissolve nelle ultime parole del prologo. «Non voglio più sapere niente della guerra», dice DELBONO e racconta di una foto in cui Hiroshima è coperta di fiori. Subito dopo, in un silenzio candido, sotto un raggio di luce, Bobò col suo passo incerto di bambino invecchiato entra in scena con in mano un mazzo di fiori e resta lì, immobile. Comincia di lì la sequenza dei «soli», che vanno a significare una sorta di risposta a distanza alla guerra. L'innocenza di quei personaggi/attori li rende estranei al mondo ma anche alla guerra e alla Storia. Noi siamo gli assenti della Storia, dice ad un certo punto DELBONO prendendo la parola a nome dei suoi attori, e questa estraneità rappresenta il solo luogo di speranza possibile.

Al centro dello spettacolo, invece, il mondo ritorna. Non quello pubblico degli eventi ufficiali ma quello privato di un interno borghese, in cui ognuno va a rivestire i panni di un ruolo familiare. Ma questa apparente normalità – dialetticamente opposta alla diversità così limpidamente espressa nei «soli» – si traduce subito in nevrosi, angoscia, eccitazione. Le azioni vengono progressivamente caricate di una

ritmica deflagrante che le deforma fino a farle esplodere in un parossismo devastante che distrugge la scena: una guerra, la guerra dei normali.

Sotto, attorno e dentro questa partitura fisica antirappresentativa, il percorso drammatico di parola condotto da DELBONO, incentrato su due nuclei forti. Il primo è l'Ecclesiaste, con l'appello, presente in quel testo biblico così particolare e complesso, a non attaccarsi ai valori istituzionali, perché c'è un tempo per tutto, per nascere e per morire, per costruire e per distruggere, per piantare e per sradicare, per la pace e per la guerra. Il secondo è un brano di Buddha dove è descritta la scena apocalittica di una distruzione che accompagna, con il crescendo quasi di un urlo, l'esplosione del salotto borghese.

La distruzione a cui DELBONO sottopone la scena è metafora della nevrosi devastante del quotidiano ma esprime anche un'esigenza di cancellazione, di azzerramento. L'orrore testimoniato nel prologo lo si può superare con gesti estremi, affidandosi ad una rivoluzione rigeneratrice. Una rivoluzione può nascere solo da un grande gesto d'amore, dice DELBONO citando Che Guevara. E questo gesto, aggiunge scenicamente attraverso l'azione agita dei suoi attori, riesce a manifestarsi solo lì dove la diversità ha lasciato gli individui in uno stato di innocenza, in grado di vedere le cose con occhi limpidi e non viziati. Nel finale Bobò e Gustavo sono soli, nel piccolo deserto della scena, abbracciati, uno con una casacca da Pierrot, l'altro vestito da clown. Attori bambini ma anche figurazione simbolica di un teatro che sappia riconquistare una condizione di necessità esistenziale primaria, non culturalmente artefatta. Di sottofondo, a volume crescente, *Il vecchio e il bambino* di Francesco Guccini, canzone della rigenerazione dell'umano nel ricordo di un passato tradito e nel gesto delle mani intrecciate che legano le generazioni.

Desolazione, solitudine, distruzione del mondo «così com'è» da un lato e dall'altro lirismo, sentimento, innocenza di chi di quel mondo vive i margini e le periferie. È questa la guerra raccontata da DELBONO, una guerra in cui il piccolo e il grande, il lontano e il vicino, si scambiano i ruoli. Lo spettacolo finisce lì, lirico ma non consolatorio. A suo modo arrabbiato.

Se la guerra di MARINETTI, è metafora che apre un secolo con il suo slancio vitalistico verso il «nuovo», l'abbandono lirico di DELBONO ad un «altro» ad un «altrove» della diversità, unico luogo dove l'umano riesce ancora a manifestarsi, emblematicamente lo chiude. In entrambi i casi, come d'altronde anche in quello di EDUARDO e MARTONE, nella guerra parla la metafora di una transizione instabile, di un cambiamento e di una irrequieta distanza, etica oltre che estetica, dalla realtà.

NOTE

¹ Donatella Cherubini mi suggeriva molto acutamente, durante il convegno, che il mio intervento si sarebbe potuto chiamare anche «Da Sarajevo a Sarajevo».

² F. T. MARINETTI, 1915. *In quest'anno futurista*, in Id., *La guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1915, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. de Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 286.

- ³ Il 4 novembre 1918, giorno dell'entrata delle truppe italiane a Trieste, MARINETTI si limita ad annotare nei suoi taccuini: «Apprendo che una brigata di Bersaglieri è sbarcata a Trieste e un reggimento cavalleria Alessandria è entrato a Trento», nessun commento, nessuna esaltazione per l'obiettivo raggiunto, quanto diverso il tono rispetto a quando parla di azioni belliche (F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987, p. 382).
- ⁴ F. T. MARINETTI, *Un movimento artistico crea un partito politico*, in Id., *Democrazia futurista*, Facchi editore, Milano 1919, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 301.
- ⁵ F. T. MARINETTI, *Ideologie sfasciate dalla conflagrazione*, in Id., *Democrazia futurista*, Facchi editore, Milano 1919, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 304. «Noi soli futuristi fummo veramente a posto nella conflagrazione: la prevedemmo, la comprendemmo e ricevemmo le sue confidenze segrete», aggiunge, *ivi*, p. 308.
- ⁶ *Ivi*, p. 305.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 10.
- ⁹ CLAUDIO VICENTINI, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, p. 55.
- ¹⁰ Si veda, al proposito, quanto ne scrive opportunamente ANNA BARSOTTI in *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma 1988, p. 145.
- ¹¹ M. MARTONE, *Teatro di guerra. Un diario*, Bompiani, Milano 1998, p. 18.
- ¹² P. DELBONO, dal monologo introduttivo di *Guerra*, in *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di A. Ghiglione, Ubulibri, Milano 1999, pp. 79–80.