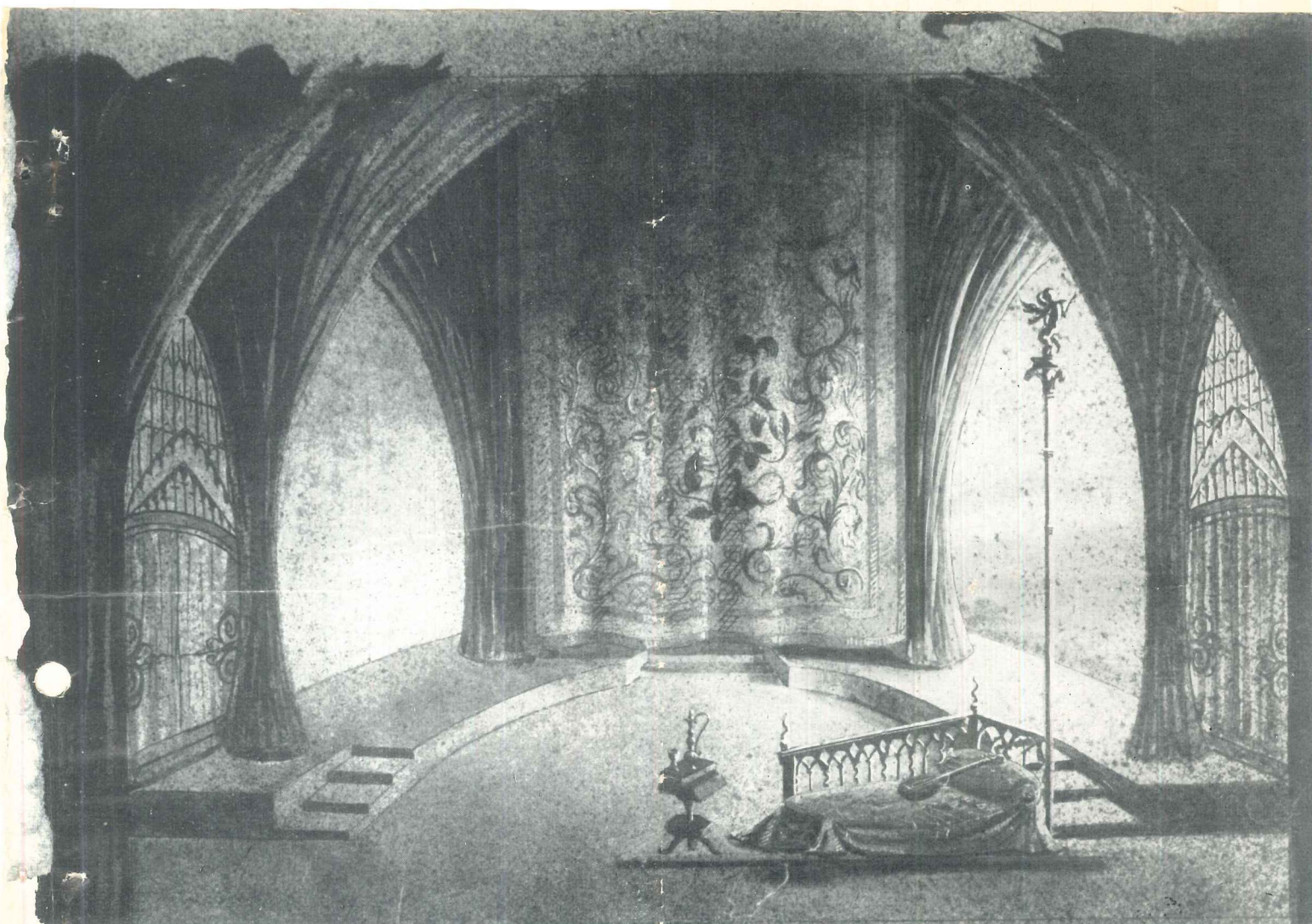


SIPARIO - MILANO

- MAR. 1962



Bozzetto di Mischa Scandella per una delle scene di « La Celestina » di F. De Rojas allestita dalla compagnia stabile di Torino con la regia di Gianfranco De Bosio nell'adattamento di Carlo Terron.

vuole, se vuole, lo veda e si sappia regolare.

Nessuna meraviglia quindi che Menandez Pelayo abbia affermato col peso d'un'autorità e d'una competenza incontestabili che "se non fosse esistito Cervantes, *La Celestina* occuperebbe il primo posto fra le opere di immaginazione prodotte dalla Spagna." Ed è lo stesso Cervantes a dargli ragione quando, nei versi introduttivi al *Don Chisciotte*, unico capolavoro iberico che le sta davanti, afferma che se l'autore ne avesse messo in minore evidenza "la turgida umanità" sarebbe stata una "opera divina." Nemmeno a farlo apposta, dacché, al principio del nostro secolo, venne, per così dire, riscoperta, è proprio la turgida umanità deprecata da Cervantes che garantisce l'immortalità al libro dopo averne fatto la premessa necessaria, la miniera inesauribile, sia del romanzo, sia del teatro dell'Europa moderna. Per dire come già il primo germe abbia fruttificato, se Machiavelli non avesse conosciuto *La Celestina* che lesse, entusiasmando-

sene, nella seconda traduzione italiana del 1506, fatta per volontà di Papa Giulio II, evidentemente meno suscettibile degli odierni censori clericali e no, probabilmente non avremmo avuto *La Mandragora* e certamente non l'avremmo avuta in quel tono e in quell'originalità. Con l'Aretino l'influenza assume già il carattere dell'imitazione nella manifestazione più facile ed evidente, quella della scrittura. Il perpetuo divagare, chiacchierare, esemplificare, il labirintico esorbitare delle citazioni, perfino gli spagnolismi che assediano di noia e rendono nebbioso il graffiante sarcasmo dei suoi dialoghi, sono una non felice appropriazione dell'aspetto più caduco della *Celestina*.

Non mi addenterò nella tortuosa questione dei successivi quattro stadi dell'opera, passata in pochi anni, fra il 1499 ed il 1515, da sedici a ventuno e poi a ventidue atti, continuamente arricchiti ed estesi, né sulle congetture su quali e quante mani vi abbiano concorso oltre a quelle del de Rojas al quale, comun-

que, rimane la gloria della miracolosa unità ideale e stilistica dello sterminato discorso e tanto meno accennerò alle innumerevoli trasformazioni, contaminazioni, variazioni, continuazioni, imitazioni, una perfino di Calderon De La Barca non pervertaci, a non contare i continui adattamenti scenici a cui dette luogo in più di quattro secoli e mezzo. Unico scopo di queste note succinte è di motivare e legittimare le ragioni di un intervento non indifferente e, se vogliamo, dal punto di vista della pedanteria erudita, alquanto azzardato, sia come traduttore sia come riduttore, del quale mi assumo tutta la responsabilità. E ammetto subito, francamente, che non è poca. Tanto per mettere lealmente le carte in tavola ed intenderci subito sull'aspetto più vistosamente pratico della rielaborazione, si trattava di adattare alle esigenze del palcoscenico, e rendere rappresentabile e recitabile un testo, nel suo linguaggio e nella sua smisurata estensione irrepresentabile e, nella veste originaria, interamente

(Cont. a pag. 23)



z'ordine, falsa cronaca in stile televisivo: nessuno ha guardato per il sottile a quello che si buttava nel calderone. Anche un regista affermato come Florestano Vancini non ci ha convinti con *La separazione legale*, dove il difficile tema è affrontato con una certa pesantezza di notazioni; e Marco Ferreri, che ha scelto *L'adulterio*, non ha ritrovato il brio di *El cochichito*. Buono invece, pur nei limiti imposti dal metraggio, l'episodio su *La prima notte*, ambientato da Giulio Questi sulla nave Napoli-Palermo: qui c'è un impegno non casuale, un gusto avvertibile, la presenza di un regista. E molto convincente anche l'elzeviro etnologico su *La tarantata*, accuratamente ripreso da Gianfranco Mingozzi. Nel complesso si può dire che la parte inchiesta del film resta molto indietro rispetto ad analoghe esperienze della TV (pensiamo soprattutto ai viaggi in Italia di Virgilio Sabel) e gli intermezzi narrativi sono troppo gracili per fornire materia di discussione. Quanto ai registi siamo in un periodo, sull'onda dell'esempio francese, in cui la tecnica è sottovalutata, la preparazione professionale sembra un bagaglio

inutile. D'accordo tutti per un cinema sveltito, animato da presenze nuove, ingenuo piuttosto che scaltro. Ma in film come *Le italiane e l'amore* l'inesperienza nasconde a momenti la mancanza di talento, la sciattezza appare un'inconveniente inevitabile più che una scelta estetica.

Non si può rimproverare di mancanza di talento, invece, Ugo Gregoretti, che apprezzammo molto nel *Controfigotto* televisivo e passa ora sullo schermo con un film sull'eterno problema dei giovani. Che Gregoretti abbia spirito, gusto, vocazione all'ironia, non è da mettere in dubbio. Che abbia le idee chiare sul problema affrontato, è un altro paio di maniche. Temperamento di moralista, annotatore brioso e un po' acre di fatti insoliti, Gregoretti si è appoggiato a un'inchiesta giornalistica di Mino Guerrini, giornalista efficientissimo con una predilezione per lo scorcio curioso, per il paradosso sorprendente. Ora, tanto per fare un esempio, la considerazione che sono le ragazze a corteggiare i loro coetanei va benissimo per fare un titolo su un settimanale (poiché contiene un briciolo di verità): ma esemplificata sullo schermo in un raccon-

tino sornione diventa insulsa e incredibile. Proprio per la stima che suscita il suo evidentissimo ingegno, spiace vedere Gregoretti impelagato in una visione tutto sommato un po' folkloristica dei problemi meridionali: perfino nell'episodio, tributario all'esperienza di Ottieri con *Donnarumma all'assalto*, della grande fabbrica. Dove il regista tocca un tasto giusto e doloroso, come nell'episodio del Chianti, il tono si fa improvvisamente smorto e didascalico, come se l'anima di Giannettino risorgesse a contatto con la terra toscana. Di Gregoretti ci piace la disinvoltura, la libertà mentale con cui affronta i suoi temi, lo spirito delle sue boutades: ma non vorremmo, al prossimo film, giudicarlo soltanto un conversatore piacevole, un viaggiatore eclettico. Perché, in tale caso, è meglio che il regista segua la vena trasfiguratrice che affiora nell'ultimo episodio del film, quello del rifugio atomico: dove la verisimiglianza è nettamente ripudiata per attingere a un discorso fabulistico, allusivo, originale. Con vantaggio, secondo noi, dell'autenticità.

Tullio Kezich

## LE RAGIONI DI UN INTERVENTO

(Cont. da pag. 5)

mai rappresentato — ammesso e non concesso che lo potesse essere occorrebbero, a dir poco, una decina di ore — che non è nato come un'opera di teatro bensì come racconto dialogato, protodramma e protoromanzo indissolubilmente mescolati, in vista, semmai, della lettura ad alta voce a fine edificante. (Oggi si direbbe un romanzo sceneggiato).

Tradurre alla lettera e poi operare delle larghe, forzatamente larghissime demolizioni, sarebbe stato il criterio più semplice ma anche il più fallace ed improduttivo, comunque il meno rispondente alle finalità della rappresentazione. In primo luogo perché si tratta sí, di un discorso diretto, ma non per questo sufficientemente e continuamente parlato ed anche quando tale appare, l'incisività e la motilità dialogica estremamente viva e drammatica sul piano della dialettica concettuale per un orecchio che sappia percepirla, risultano fratturate, diluite, rallentate, intermittenti e perse dentro all'eloquenza del *gongorismo* che le sommerge, nell'accavallarsi dei vocaboli, delle

immagini, delle esemplificazioni; nell'enfasi delle tonalità, nel compiacimento dei latinismi lessicali e sintattici, nella copia interminabile delle citazioni erudite intese a dar fondo a tutto lo scibile della cultura del secolo e di cui il Petrarca saggista fa le maggiori spese; delle sentenziosità moraleggianti, dedotte prevalentemente da Seneca e di ogni altra possibile solennità e decorazione retorica. In secondo luogo perché la demolizione di intere parti avrebbe inevitabilmente impoverito la ricchissima e sottilissima tavolozza tematica dalle proposte e dalle insinuazioni inesauribili, dalle intuizioni psicologiche e dai risvolti ironici diffusi ed effusi in tutte le direzioni non esclusi riferimenti e complicità d'ogni genere all'epoca ed al costume.

Proporsi di operare con la maggior libertà mirando alla maggiore fedeltà, per quanto la contraddizione in termini potesse far sembrare a prima vista disperata, per non dire assurda l'impresa, m'è parso un rischio degno di essere corso. Valgano, se possono valere a giustificazione, le infinite manipolazioni a cui il testo fu sottoposto. Considerata

l'inevitabilità d'un intervento, pena l'impossibilità di rappresentazione, fra le tante Celestine ramificate, nel corso dei secoli sul tronco primitivo, questa sarebbe stata una di più, né migliore né peggiore di tante altre. Fuori d'ogni falsa modestia cerimoniale, debbo anche dire d'essere persuaso che la prova dei risultati m'abbia dato ragione. Il problema di fondo di qualsiasi versione in cui la filologia tenda ad essere recupero di un atto di vita e non freddo esercizio erudito consiste, in ultima analisi, nel ricreare in termini di linguaggio attuale, l'originario rapporto, per così dire l'urto recettivo fra un messaggio di poesia e la realtà a cui esso fu rivolto.

Esiste, a proposito delle traduzioni e delle rielaborazioni, un'autorevole messa a punto di Pirandello, vera in linea di massima e ineccepibile nel caso nostro che, ripeto, è quello di un dialogo fiume che non fu scritto ai fini della ribalta: "Il teatro non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornare e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il teatro



## De Bosio espone i problemi dell'allestimento.

Mettere in scena *La Celestina* significa innanzitutto affrontare il problema del testo e delle sue fonti. Praticamente tale problema è connesso con quello della inevitabile riduzione in quanto l'opera, così come la leggiamo in volume, è irrapresentabile, vuoi per la sua sterminata ampiezza (21 atti) vuoi perché, non essendo nata come testo teatrale, contiene larghe parti prettamente letterarie. Nel caso specifico la scelta si presenta particolarmente delicata e complessa per il fatto che non si può ignorare la grossa e dibattuta questione, che appassiona da secoli gli studiosi di letteratura spagnola, della paternità della *Celestina*. Opera di più mani o di una mano sola, frutto di un lavoro collettivo, di un processo di stratificazione nel tempo, oppure di una concezione unitaria, sia pure manifestatasi attraverso fasi successive, attraverso una serie di elaborazioni, di arricchimenti e d'integrazioni, la cui storia coincide con quella delle edizioni della Commedia apparsa tra il 1499 e il 1502?

Rispondere a queste domande è importante soprattutto perché, a seconda della risposta, fatalmente varia la nostra idea critica della struttura fondamentale del testo, della

struttura cioè che la riduzione prima e l'interpretazione poi sono chiamate a rispettare e valorizzare.

Orbene, sulle indicazioni degli studi più moderni e più attendibili, abbiamo fatto nostra la tesi secondo la quale *La Celestina* è opera di un unico autore, Fernando de Rojas, ad eccezione del solo primo atto (il primo, naturalmente, dell'edizione completa). Questo atto, che indubbiamente è tra le cose più alte del testo, sarebbe il vero nocciolo, il vero punto di partenza di tutta l'opera. Il De Rojas, come egli stesso racconta e non c'è ragione di non credergli, posti gli occhi su quelle pagine di un anonimo scrittore (forse un certo Rodrigo Cota), ne avrebbe avuta accesa la fantasia e sentendosi profondamente penetrato dalla bellezza e dalla problematica contenuta in quell'avvio di vicenda, di lì sarebbe mosso, procedendo nel suo lavoro con totale e creativa adesione allo spunto iniziale e dando vita così ad un testo stupendamente unitario. Non si tratta di una tesi peregrina, come taluni vogliono affermare, bensì accolta da tutti i contemporanei dello scrittore e messa in dubbio soltanto a partire dal secolo scorso, nel clima della critica romantica.

Pertanto, accettata l'opera come un fatto unitario, la nostra riduzione ha potuto liberamente seguire l'unico criterio della teatralità, ossia di una scelta non antologica (le pagine più belle), bensì organica, in funzione degli sviluppi drammatici della vicenda.

Secondo grosso problema, la traduzione. Qui si trattava di evitare il pericolo di scivolare su un linguaggio letterario, che non si ritrova nell'originale spagnolo nelle parti teatrali e che, dove si incontra, è chiaramente atteggiato a satira e caricatura di velleità pseudopoetiche.

Tutto ciò — riduzione e traduzione — interessa da vicino il regista in quanto gli eventuali equivoci porterebbero a snaturare il tono dell'opera e a farla apparire una tragedia, mentre il De Rojas su questo punto è esplicito: la *Celestina* è una commedia. Commedia fosca, crudele, a tratti anche sanguinosa, ma sempre commedia. L'autore non si identifica con i suoi personaggi, non soffre con loro, non partecipa al loro dramma, anzi lo guarda con distacco, giudica e condanna. È un atteggiamento, per intenderci, molto simile a quello assunto dal Ruzante nei confronti dei suoi personaggi.

(Cont. a pag. 24)

A sinistra Sarah Ferrati protagonista di « La Celestina » con De Bosio e Didi Perego, durante le prove. A destra: costume per Celestina di Eugenio Guglielminetti.





poter credere che questi scrittori non verranno incorporati in qualche modo nella corrente principale della nostra letteratura." In qualche modo. Le probabilità sono sempre un po' lontane, mi par di capire. Comunque, è bello avere questo piccolo incoraggiamento da portarsi a casa per scaldarsi. Certo Bolt sembra preoccuparsi molto per chi si inserirà nella corrente principale della nostra letteratura e chi no. Ho idea che qui stia facendo in un certo senso la parte di un doganiere, a cui siete tenuti a dichiarare la vostra fedeltà e la vostra lealtà e davanti al quale dovete mettere a nudo le vostre ossessioni e le vostre preoccupazioni prima che egli vi permetta di emergere purificati nel salone principale della nostra letteratura. Si direbbe che uno scriva drammi con l'occhio fisso al miraggio d'una medaglia d'oro o d'argento o di qualche ipotetico premio teatrale. Dubito un po' che le cose stiano davvero così.

Già che ci sono, mi conviene correggere un'impresione piuttosto sorprendente di quell'articolo. Secondo Bolt avrei detto, pare alla radio: "I miei drammi sono assurdità," e alla domanda perché, avrei risposto: "Be', la vita è un'assurdità." Da questo posso solo dedurre che Bolt desiderava talmente che io pronunciassi quelle parole, e per tanti anni aveva aspettato con crescente frustrazione che io le pronunciassi, che alla fine è stato costretto ad inventarle. Spero che ora si senta meglio.

Ad ogni modo mi pare che egli chieda, insieme con parecchi altri, che il teatro contemporaneo manifesti esplicitamente un certo tipo di chiaro e sensibile impegno. Vuole che il drammaturgo sia un profeta. È certo che i drammaturghi di oggi indulgono non poco alle profezie, sia nelle opere che al di fuori di esse. Allarmi, sermoni, ammonizioni, esortazioni ideologiche, giudizi morali, problemi definiti con soluzioni prefabbricate: tutto può trovar posto sotto la bandiera della profezia. L'atteggiamento che sta dietro a questo genere di cose può riassumersi nella frase: "Io dico a te!"

Ci vogliono drammaturghi d'ogni sorta per fare un mondo, e per quel che mi riguarda "X" può seguire la strada che vuole senza che io gli faccia da censore. Propagare una guerricciola tra ipotetiche scuole di drammaturghi non mi sembra un passatempo molto fruttifero e non è di certo nelle mie intenzioni. Ma non posso fare a meno di pensare

che abbiamo una spiccata tendenza a sottolineare, con tanta loquacità, le nostre vane preferenze. La preferenza per la "Vita" con la V maiuscola, che è celebrata come molto diversa dalla vita con la v minuscola, voglio dire la vita che in pratica viviamo; preferenza per la buona volontà, per la carità, per la benevolenza: come son divenute facili queste dichiarazioni!

Se dovessi enunciare un precetto morale potrebbe essere: Guardati dallo scrittore che mette innanzi la sua ansietà d'abbracciarti, che non ti lascia dubbi sul suo merito, sulla sua utilità, sul suo altruismo; che dichiara che il suo cuore sta dove deve stare e che è lì, bene in vista, una massa pulsante dove dovrebbero essere i suoi personaggi. Ciò che il più delle volte è presentato come un organismo di pensiero attivo e positivo è in pratica un organismo perduto in una prigione di vuote definizioni e di luoghi comuni. Questo tipo di scrittore ha evidentemente un'assoluta fiducia nelle parole. Io invece provo sentimenti contrastanti verso le parole. Muovermi tra loro, sceglierle, osservarle mentre appaiono sulla pagina: da questo traggo un considerevole piacere. Ma nello stesso tempo verso le parole provo un altro forte sentimento che arriva persino alla nausea. Dobbiamo far fronte, un giorno dopo l'altro, a cumuli di parole: parole dette in un contesto come questo, parole scritte da me e da altri, una massa di logore, morte terminologie; idee ripetute e tramutate senza posa, divenute banali, trite, insignificanti. Data la nausea, è facilissimo essere sopraffatti e ritrarsi nella paralisi. Suppongo che moltissimi scrittori sappiano qualcosa di questo tipo di paralisi. Ma se è possibile far fronte a questa nausea, seguirla sino in fondo e muoversi in essa, allora possiamo anche dire che qualcosa è avvenuto, che qualcosa è stato compiuto.

Il linguaggio, in queste condizioni, è una comunicazione estremamente ambigua. Così spesso, sotto le parole dette, c'è la cosa nota e non detta. I miei personaggi mi dicono quel tanto e niente di più, in rapporto alla loro esperienza, alle loro aspirazioni, ai loro moventi, alla loro storia. Tra la mia mancanza di dati biografici su di essi e l'ambiguità dei loro discorsi, c'è un territorio che non solo val la pena di esplorare ma che è doveroso esplorare. Voi, io, i personaggi che si

sviluppano sulla pagina, siamo tutti quasi sempre inespressivi, reticenti, inattendibili, elusivi, evasivi, ostruzionisti, maldisposti. Ma è da questi attributi che nasce un linguaggio, ripeto, in cui sotto ciò che è detto, si dice un'altra cosa.

Ammessi dei personaggi che possiedano un impulso proprio, il mio lavoro non consiste nell'impormi ad essi, nell'assoggettarli a una falsa articolazione, cioè costringere un personaggio a parlare quando non può, farlo parlare in un modo che non è il suo, farlo parlare di cose di cui non può parlare. La relazione tra autore e personaggi dovrebbe essere di estremo rispetto, da ambo le parti. E se è vero che si può ottenere una certa libertà dallo scrivere, essa non proviene dal costringere i propri personaggi in atteggiamenti fissi e premeditati, ma dal permettergli di portare le loro capacità, dal concedergli un legittimo spazio. Questo può essere estremamente doloroso. È molto più facile, molto meno doloroso, non lasciarli vivere.

Vorrei nello stesso tempo mettere assolutamente in chiaro che non considero i miei personaggi incontrollati, o anarchici. Non lo sono: mia è la funzione di selezione e ordinamento. In pratica, io faccio tutto il lavoro di fatica, e credo di poter dire che pongo una meticolosa attenzione alla forma delle cose, dalla formulazione d'una frase alla struttura complessiva del dramma. Questo dar forma, per dirla modestamente, è di primissima importanza. Non sono favorevole alla logorrea in palcoscenico; ma penso che si svolga una duplice azione. Si predispongono e si ascolta, seguendo le tracce che ti sei lasciato, attraverso i personaggi. E ogni tanto si trova un equilibrio, in cui l'immagine può liberamente produrre un'altra immagine e in cui si può contemporaneamente tener d'occhio il posto dove i personaggi sono silenziosi e nascosti. È nel silenzio che essi mi sono più evidenti.

Ci sono due tipi di silenzio: quello di quando nessuno parla e quello di quando scorre un torrente di parole; queste parlano d'un linguaggio imprigionato sotto di esse; e a questo esse si riferiscono continuamente. Il discorso che udiamo serve a indicarci ciò che non udiamo. È un'elusione necessaria, una violenta, scaltra, angosciosa o beffarda cortina fumogena che tiene l'altro al suo posto. Quando scende il vero silen-

(Cont. a pag. 20)



# LE RAGIONI DI UN INTERVENTO

“*La Celestina*” lungo romanzo dialogato, ridotto per le scene italiane.

di Carlo Terron

Certi avvenimenti chiudono i cancelli di un'epoca per spalancare quelli di un'altra. Forse non a caso, mentre Cristoforo Colombo abbatteva le colonne d'Ercole e immetteva l'umanità in un nuovo mondo dagli sconfinati orizzonti, nella stessa Spagna un oscuro baccelliere, Fernando de Rojas, poneva una pietra sopra a quanto era stato scritto prima di lui e creava un'opera stregata che, non è esagerato dire, avrebbe aperto una inesplorata dimensione alla letteratura a venire.

“L'avvento dell'eroe di tutti i giorni come soggetto di letteratura, ha quasi la stessa storia del suo avvento sociale... Si trattava — prosegue Corrado Alvaro nella prefazione a una sua remota traduzione integrale e letterale del libro — di una di quelle opere che hanno il potere di portare a una vita vera quello che, per un certo tempo, nella letteratura si fissa nella convenzione, che danno a questa convenzione una portata reale, come accade nella storia, quando un'idea lungamente preannunciata lacera il suo bozzolo e mette le ali. Sotto l'impulso d'un qualunque spostamento di forme e di necessità, spesso materiali, accade nell'arte e nella vita che nascano nuovi modi di essere che fino a quel momento furono annunciati e atteggiamenti, i segni che preannunciano le grandi trasformazioni, d'improvviso, come per una fecondazione, si svolgono, occupano tutta la realtà. La novità è grande, quasi impossibile da percepire intera e tuttavia la vita si conforma ad essa da parere non vi sia altro modo di viverla. Così accade nell'arte. Una novità di questo genere fu *La Celestina* per la letteratura. Pochi libri, come questo, danno un simile sentimento del mondo che muta. *Il Satyricon* di Petronio, *il Decamerone* son due opere di questo genere. Il mondo si allarga, si popola, nuovi personaggi entrano a far parte della fantasia. Vi si respira l'aria avventurosa della scoperta, della vita che ricomincia con un nuovo tema.”

In altre parole con *La commedia di Calisto e Melibea - La Celestina* fu il titolo dato dagli italiani e col

quale si diffuse nel mondo — l'età moderna irrompe nel medio evo e vi sostituisce una totalità di vita reale che affonda le proprie radici nel terreno ideologico dell'umanesimo italiano e che prescinde da qualsiasi norma morale preconcepita; colta nei suoi aspetti più arditamente veritieri e provocanti; senza escludere, anzi ponendo interesse ed accento su quelli sordidi, resi necessari e giustificati dalla lotta per l'esistenza nelle sue esigenze elementari ed eterne, fame, sesso e lucro, rivelate e condizionate dai nuovi rapporti sociali, dove il nobile e ricco è legato a filo doppio al plebeo e povero e viceversa, strumenti reciproci per il conseguimento e l'appagamento delle reciproche passioni particolari e, di conseguenza, dipendenti per non dire schiavi e vittime gli uni degli altri.

Considerate le premesse, inevitabilmente il quadro si estende dal singolo alla collettività. La concretezza individuale del personaggio, definito dai propri umori e dai propri interessi umani, troppo umani, starei per dire dalla propria fisiologia, si arricchisce di significati generali in senso civile e politico allo stesso modo che il caso, la vicenda singola e i suoi accidenti abbandonano il chiuso carattere dell'aneddoto irripetibile per farsi avvenimento esemplare e abitudine comune di un tempo e di una società. Ecco quindi affacciarsi indefinito, inafferrabile ma onnipresente, un protagonista che sovrasta tutto e tutti: la nuova città terrestre nei suoi inconfessabili aspetti, nei suoi misteriosi segreti e nei suoi turpi sottofondi. Dalle rovine della città celeste, dove delle grandi fedi, delle mistiche macerazioni, delle idealità cavalleresche non sopravvivono altro che gli estenuati cerimoniali formalistici, i nuovi antieroi del reale alzano gli occhi a Dio, se li alzano, solo più per un residuo trasalimento superstizioso, figlio dell'ancestrale senso di colpa lasciato in eredità agli uomini dal cristianesimo, quando non si tratta addirittura di impetrare, dall'eterno, aiuto e complicità per il soddisfacimento dei peccaminosi e sfrenati appetiti a cui si sono votati anima e corpo con una

sincerità ed una franchezza — non solo nella triviale grandezza del discorso dell'immortale protagonista — capace di ardimenti e di crudeltà che né Shakespeare né gli elisabetiani oseranno nonché superare nemmeno raggiungere.

Due nobili innamorati, investiti dalla passione amorosa con la furia d'un uragano, nei quali il petrarchismo idealizzante e i romantici slanci sono ben presto travolti e distrutti dalla rapida dell'infuocata bramosia carnale che celebra il peccato con la esaltante consapevolezza di una conquista gloriosa; due servi prossenetici, ipocriti ed infingardi che muovono le fila dell'intrigo unicamente per proprio utile senza arretrare nemmeno di fronte all'omicidio; alcune prostitute mosse in egual misura dall'interesse e dal piacere che ricavano dalla loro disonestà; e, depositaria e amministratrice del male della città, la sarcastica e satanica Celestina che tiene in mano tutto e tutti, orgogliosa della propria scienza di ruffiana, corruttrice, fattucchiera; superba del proprio tecnicismo professionale come d'un brevetto d'onore che sancisce il riconoscimento ufficiale di una funzione necessaria alla società i cui componenti, ai suoi occhi, sono ormai destituiti di ogni e qualsiasi prestigio individuale e di classe, sostituito dalla passione e dal vizio che li domina e mercè i quali essa può dominarli a sua volta. Non uno di costoro rimarrà vivo e non uno, alla resa dei conti, tenterà di tirarsi indietro e subirà la catastrofe come punizione. Un attimo di paura, l'invocazione di un prete e via, dannati. Oggi loro, domani altri come loro, il corso della nuova vita vuole così. E se, cionondimeno persiste un'intenzione edificante e moralistica non sarà perché la logica e la coerenza della materia e del discorso del poeta siano stati a questo scopo piegati e deformati, ma avverrà nella forma del suggerimento indiretto, implicito nel quadro d'una rovina che interviene al termine dell'errore e della colpa, generati dalla incoercibilità delle passioni, scatenate senza opporvi freno: questo è il male e questo è il suo risultato. Chi