

«Apocalisse su misura» di Giorgio De Maria allo «Stabile»

La regia non ha contribuito molto alla chiarificazione del testo - Struttura scenica troppo complicata

Da qualche tempo, a teatro, squillano le trombe dell'Apocalisse. Non bisognava lasciarsi incantare, all'ultimo Festival di Venezia, dalla dolcezza insinuante di quel vecchio valzer che Samuel Beckett concede alla protagonista di «Oh, les beaux jours!» nel momento stesso in cui la lascia inghiottire da una terra deserta e bruciata, in un clima di «fine del mondo» dove ogni traccia d'uomo è scomparsa: si trattava, in realtà, di un canto funebre, definitivo, anche se le trombe degli angeli sembravano attutite dalla pietà, da una sorta di tenerezza nostalgica per la vita che si era consumata. E nel «Re muore» di Ionesco? Qui le trombe pare di sentirle altissime, laceranti e solenni, quando la morte dell'uomo, re dell'universo, trascina nel crollo l'universo stesso, in una «fine del mondo» che si rinnova, sempre straziante, per ogni vita che si cancella.

Ora, ci si guarda bene, ovviamente, dallo stabilire assurdi confronti fra due scrittori come quelli citati e il giovane Giorgio De Maria che è l'autore (esordiente o quasi) di questa «Apocalisse su misura» rappresentata ieri sera al «Gobetti» dal Teatro Stabile di Torino. Ma il fatto è che, come il titolo lascia intendere, ci troviamo per la terza volta in poco tempo (ed abbiamo ricordato solo i casi più recenti di una drammaturgia foscamente profetica e allegorica) davanti a un sipario che scende sulla «fine del mondo», e la cosa, se consentite, comincia ad apparire perlomeno abbastanza monotona pur tenendo presenti le diversissime motivazioni che vogliono giustificare, volta per volta, la conclusione apocalittica. Le motivazioni del De Maria, per venire al sodo, lungi dall'essere attinte al «grande calderone della eterna condizione umana» (citiamo lo stesso autore) consistono invece nella concreta evidenza di una denuncia, di una polemica e, in definitiva, di un'amara e risentita satira di certe strutture sociali e soprattutto di certa mitologia contemporanea cui molta letteratura e molto cinema, prima ancora del teatro, addebitano quella crisi dell'«uomo-massa» o dell'«uomo-integrato» che si usa definire con una parola già consunta e banalizzata ma per ora forse insostituibile: l'«alienazione», insomma.

L'ultimo uomo

È infatti, simbolo evidentissimo dell'alienazione è quell'«ultimo uomo del mondo», il signor Bob Bellafronte, che alla fine della commedia (o, meglio, alla fine di quel cosiddetto «epilogo» che è poi una commedia a sé stante, un atto unico, un monologo appiccicato in coda a un copione di cui resta, tutto sommato, la parte più riuscita e convincente) si trasforma in un manichino di cera, raggelandosi nell'ultimo suo gesto, come già si sono trasformati in manichini sua moglie, suo figlio, i colleghi d'ufficio, raggelati a loro volta, inanimati e spenti, nel giorno fatale dell'Apocalisse. Ed è significativo che l'Apocalisse stessa sia rivelata, con le parole di Giovanni Evangelista, proprio da quella televisione alla quale il Bellafronte, soddisfatto e insieme distrutto dalla cosiddetta «civiltà del benessere», chiedeva la consueta distrazione alienante e si preparava a ricevere le consuete «persuasioni occulte».

Niente di nuovo, come si vede. Ma questo «epilogo», questo stringente apologo che trae un effetto di potente suggestione da quell'annunciatore fantasma che pronuncia le parole dell'ultima rivelazione (le sette chiese, i sette candelabri d'oro, i sette sigilli, i sette angeli, le sette trombe dell'Apocalisse ad annunciare il giudizio estremo) e che trova il suo icastico e ammonitore significato in quella parola «fine» che compare infine sul «video», pare sufficiente a testimoniare l'intelligenza e le promesse del giovane autore che lo «Stabile» di Torino ha voluto portare alla ribalta.

Ma questo «epilogo», questo «atto unico», riesce saldato alla commedia in due atti che lo precede solo da un clima comune, da una consonanza ideologica, non certo da serie ragioni di struttura drammatica e di logica interna. L'operazione di sutura fra due testi dello stesso autore, chiaramente dichiarata da Gianfranco De Bosio, direttore dello «Stabile» di Torino, nella prefazione al testo di De Maria pubblicato in una nuova collezione di teatro, non ci pare insomma né riuscita, né giustificata. E occorre aggiungere che la commedia vera e propria, quella in due tempi, che precede l'epilogo di cui si è detto, non ci pare affatto convincente né chiara sia nella sua strutturazione allegorica (una allegoria talmente complicata e contorta nell'eccesso delle sue allusioni da far perdere di vista, a un certo punto, i significati stessi di cui vorrebbe farsi trasparente) sia nella facilità di un linguaggio che solo raramente trova l'efficacia pungente o la singolarità di uno stile quali sarebbero richiesti da un impegno polemico e satirico che investe globalmente l'assetto della società moderna.

Sarebbe arduo, e diremmo impossibile, a questo punto, riassumere l'articolazione drammatica (non diciamo una «trama», perché una «trama» non esiste) di questi due tempi. Tutto ci è sembrato evasivo quanto

più vorrebbe essere impegnato, oscuro quanto più tende a una esemplificazione categorica e simbolica. Certo, potremmo arrampicarci sugli specchi anche noi, e chiarire uno per uno, con un margine d'azzardo, i diversi singoli significati dell'allegoria. Ma a che servirebbe? Il pubblico, pensiamo, ha il diritto di capire da solo: si può talvolta aiutarlo ma non gli si deve fare il torto (avallando così un grave errore di proposta) di ritenerlo sempre così sprovvisto da fornirgli una sorta di guida didattica, una sorta di manuale esplicativo, per trovare la chiave di un'invenzione e di un linguaggio che in certi casi, come quello di cui si discorre, non hanno tanto il pregio di un volo arduo e anticipatore quanto il difetto di una inesperienza indubbiamente simpatica e malgrado tutto assai promettente ma per il momento evidentissima nello scarto fra troppo grandi ambizioni e troppo modesti risultati.

Giovani acerbi

Non si può dire, d'altra parte, che lo spettacolo affidato alla regia di Roberto Guicciardini abbia molto contribuito a una chiarificazione del testo, e fosse soltanto (come sarebbe stato auspicabile) a una sua semplificazione.

Anzi. A cominciare dalla struttura scenica di Silvano Falleni, troppo complicata e gremita di elementi eterogenei nei due piani su cui si articola tanto da soffocare in certo sen-

so lo spettacolo anziché proporre prospettive più limpide e distaccate, si è avuta l'impressione che il regista abbia ulteriormente aggravato nella rappresentazione (non priva qua e là, tuttavia, di qualche buon effetto scenico, e di qualche vibrazione efficace) quei difetti di «logica interna» che si sono già lamentati nelle dimensioni allegoriche del testo.

La perplessità suscitata dallo spettacolo è inoltre addebitabile a una distribuzione che ha il torto d'essersi affidata a troppi giovani assai volenterosi e disciplinati ma in gran parte acerbi, o ad attori pur rispettabili ed esperti (Carlo Bagno, ad esempio, o il vecchio Gino Cavalieri) ma non del tutto adatti al ruolo che si è loro proposto. Fra i giovani ricorderemo, come i più promettenti, Anna Bonasso, Antonio Salines, Bob Cortese e Renzo Rossi, ma è un respiro per tutti quando Maria Letizia Celli, anziana superstita di un tempo in cui quella dell'attore era una professione difficile, da conquistarsi duramente, ritaglia il suo brevissimo ma esemplare ritratto di «vecchia signora», e soprattutto quando Giulio Oppi, nel disegno acuto e timbratissimo di un cinico «capitano di industria», riporta in ogni battuta e in ogni gesto un segno tale d'autorità e di magistrale controllo interpretativo da puntellare, per fortuna, le sorti di uno spettacolo che rischia talvolta una goliardica disinvoltura.

Gian Maria Guglielmino

Gazzetta del Popolo

Mercoledì 15 Gennaio 1964