

Appunti per l'allestimento del *Lucariello principe di Danimarca*

ROBERTO MADONNA

Più vago e solubile nell'aria / senza nulla in sé che pesi o posi / ... / Prendi l'eloquenza e torcigli il collo!
Paul Verlaine, *Arte poetica*

Immaginiamo di trovarci ora in un antro polveroso, un archivio inesistente intestato a Leo De Berardinis dove stanno conservati in faldoni decrepiti tutti i suoi scritti. Documenti delle performance, articoli di giornale, corrispondenza privata, fotografie, schizzi di costumi e note sulle coreografie di ogni rappresentazione. Una biblioteca silenziosa in cui alberga il fantasma di un'anima distillata come un profumo rarissimo nelle tracce che ha lasciato su questo mondo. Ecco la tomba dell'attore, con lui stanno tutte le maschere che è stato, sinché non poté più parlare. Ora, immaginiamo che l'ultimo di questi faldoni porti sulla costa la scritta «Allestimento del *Lucariello principe di Danimarca*, INCOMPIUTO».

Doveva essere l'ultima grande regia del maestro, cui lavorò con un paziente studio del materiale, finché non fu troppo tardi, e l'opera fu abortita sul finale di una tragica vicenda, come se essa stessa fosse stata l'opera vivente, un brandello minuto di realtà astratto dal suo contesto e trasformato in un dramma shakespeariano, una tragedia, un *problem play*.

Sappiamo che già nell'autunno del 2005 il De Berardinis fosse entrato in contatto con l'anziano attore Sebastiano D'Arrida, con l'intento di proporgli la parte di protagonista in un progetto cui aveva iniziato a lavorare. La datazione degli scritti pervenutici non lascia supporre che vi fosse alcunché di scritto sul progetto al tempo del colloquio tra i due: il De Berardinis doveva aver concepito l'opera soltanto nella sua mente.

Sebastiano D'Arrida, dopo un fortunato esordio nell'underground romano tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 (rivisitazioni di alcune opere di Pirandello ibridate con testi di Kierkegaard, una fortunata rappresentazione del *Caligola* di Camus) aveva partecipato ad alcune pellicole di Mario Schifano e, pare, come comparsa non accreditata al *Satyricon* di Fellini. Del 1971 la sua leggendaria messinscena del *Caligola* di Camus, questa volta 'fatto reagire' con il *Nerone* di Petrolini, 8½ e, di nuovo, il *Satyricon* di Fellini. Lo spettacolo fu estremamente controverso e prevedeva in scena nudità e sgozzamenti di animali. Non vi fu mai una replica, e D'Arrida fu costretto a fuggire dall'Italia per evitare il carcere. Da qui ebbe inizio la sua progressiva discesa nell'anonimato: si dice che si fosse recato in Cina e lì avesse vissuto come monaco per diversi anni, entrando in contatto col Taoismo. Possono farsi solo congetture sulla data del suo ritorno sul suolo patrio, e da quel momento parve sparito completamente dai circuiti del teatro d'avanguardia.

Individuati qui i protagonisti della travagliata lavorazione del *Lucariello principe*, possiamo qui presentare alcuni documenti dell'archivio che chiariranno le ragioni della disfatta.

Documento A. *Indicazioni sulla rappresentazione dell'Amleto (da alcuni appunti privati manoscritti di Leo De Berardinis).*

Noi raccogliamo un'eredità smembrando il sistema che c'ha preceduto, e consumandone le parti che ancora ci servono. Questo è l'avanzare zoppo (zoppo, come Edipo) della nostra Storia. Noi come Amleto riceviamo un imperativo dallo spirito di nostro padre. Questo è il problema (*This is the problem*) (di Amleto): non in ciò che lo spettro di un padre dice, ma in ciò che non dice, in ciò che la sua eredità nasconde sta davvero ciò che dobbiamo attingere ed ascoltare, e meditare, e problematizzare. Cosa fa l'imperativo d'un fantasma che era stato nostro padre: ci fa riconoscere nostro padre come un problema, qualcosa di altro da noi che ci viene scagliato contro (ma, qui è l'intoppo (*Ay, there's the rub*), questo corpo altro non ci è scagliato davanti, ma ci è scagliato dietro, dalle nostre spalle, dal nostro sangue, dal nostro genoma). L'imperativo di nostro padre da accettare problematizzando-distorcendo-meditando-ascoltando ci fa riconoscere noi stessi come un problema, come il problema (*This is the problem*). Sono tempi fuor di sesto rispetto al comandamento di nostro padre (*The time is out of joint*), sono fuori della giuntura che ci accorda allo spettro. *O cursed spite, that ever I was born to set it right!* Il nostro dovere è precisamente mantenere il tempo fuor di sesto, fuori della giuntura. Solo distorcendo l'eredità di nostro padre noi possiamo accettare il non-detto (il rimosso? L'Unhemilich, ciò che frequenta ed inquieta, come uno spettro).

Ora, il *Natale in Casa Cupiello*. Direi che porti in scena un magnifico personaggio d'inetto, Lucariello. Sennonché, questo inetto è anche padre di famiglia. Egli reca in sé la contraddizione stridente tra la responsabilità che gli è affidata in quanto padre e la sua inerzia. Questa contraddizione, che naturalmente dà adito al comico, è in verità una profonda tragedia. Dobbiamo chiederci: perché Lucariello è immobile e inerte, prima ancora che la malattia lo immobilizzi a letto definitivamente? Io dico che egli avverte su di sé il peso titanico del trapasso di un'epoca in un'altra. Una certa napoletanità spazzata via dalla Storia, che deve constatare ad un certo punto di non saper comunicare con suo figlio, cui pure è profondamente simile nell'inerzia. Il messaggio impossibile che egli deve affidare a suo figlio (un comandamento da affidare ad un figlio che non vuole rispettarlo, come nell'Amleto) non può essere detto; Lucariello può solo esprimere: «Io non sono eterno». Piuttosto che esprimere, allora, Lucariello vorrebbe comunicare con un gesto che si esplica in se stesso, col presepio che è la ricomposizione annuale, come un rito, di un'unità familiare ideale che di fatto non esiste, è solo la fantasia d'un povero vecchio malato. Ma il presepio dapprima non è terminato, è distrutto da Ninuccia, poi è deriso da Vittorio, altro elemento che turba e distrugge la felicità familiare.

Luca Cupiello è una maschera di Pulcinella (altro grande personaggio interpretato da Eduardo) invecchiata e dimessa. Ecco uno degli aspetti moderni dell'opera di Eduardo: il *Natale* scopre non tanto l'umano nella maschera, ma la maschera nell'uomo. Come in un copione pirandelliano, i personaggi devono ridursi a forme: il padre, la figlia, il marito, il figlio, e come tali si esprimono, con gesti esagerati, a volte marionettistici. Ma non così sono i loro sentimenti: ciascuno ha una vita interiore che resta per lo più inespressa, perché non può mai esprimersi al di fuori del contesto familiare. Solo a volte questa struttura s'infrange, e ad alcuni di essi è concesso parlare: la frustrazione di Ninuccia e Concetta, lo svenimento di quest'ultima che è un momento di mirabile tragedia che s'infrange nel riso, nel terribile buffo di «È morta mia moglie!» che svuota l'intero dramma di questa donna, lasciandolo irrisolto.

Ora, sul mio testo. Dell'abulico Amleto farò un presepista. Ciò che mi piacerebbe rappresentare, con la convergenza di due testi, è un Lucariello nuovo, che avverta ancora più profondo il suddetto sentimento della fine di un'era. Come se egli, d'improvviso e inconsciamente, comprendesse che il primo passo per ottenere la felicità familiare che gli è negata sarebbe uscir fuori di sé, non esser più soltanto il padre col suo comandamento indicibile, ma pure il figlio. Per questo io vorrei che, in qualche modo, il mio Lucariello fosse anche un Amleto. Dalla prospettiva del figlio, egli tenterebbe allora di redimere l'infelicità cui ha condannato Ninuccia. Ma ciò sarebbe andare contro il se stesso-padre, dividersi in due. Per la sua parte sono riuscito a rintracciare Sebastiano, che dopo avermi ascoltato a lungo ed in silenzio pare essere

interessato. Di queste note invierò a lui una copia riveduta e scritta a macchina, sperando in una sua risposta.

Nicolino e Ninuccia sarebbero, in qualche modo, lo zio Claudio e la regina Gertrude.

Pure in Tommasino vorrei mettere dell'Amleto, e render esplicita così la paura e l'indecisione che nel *Natale* restano solo tratteggiati nella sua maschera di eterno infante. Non so dire bene come questo si risolverebbe nell'intreccio, credo che annoterò qualcosa quando inizierò a stendere le battute. Lo zio Pasquale, poi, sarà il mio Orazio.

Concetta sarebbe allora Ofelia. Ofelia ama Amleto pure quando egli si finge folle, ed infine (forse persino in un supremo sforzo di avvicinamento al suo amato) diviene folle ella stessa, e s'affoga. Questa Concetta-Ofelia che io dico, dovrebbe infine essere esasperata dall'inerzia di Lucariello e dai suoi grossolani tentativi di 'salvare' Ninuccia: ai suoi occhi andando contro la famiglia stessa. Ed infine, come la bella Ofelia, s'ucciderebbe, gettandosi infine da quell'agognato balcone. Per lei credo di dover parlare con Sophia Loren, che forse sarebbe in grado di portare una tale tragica e comica furia.

Ecco, qui sta l'intoppo (*Ay, there's the rub*): Sebastiano m'ha detto di sì, ma si rifiuta di recitare senza indossare una maschera.

Documento B. *Abbozzzi di battute (da una minuta dattiloscritta di Leo De Berardinis, non datata).*

Ed incomincerà così, sostituendo il "*Who's there?*" di Shakespeare:

Prima scena.

Napoli. Camera da letto di Casa Cupiello.

Lucariello lavora al presepio. Tommasino è a letto.

Tommasino: A' zuppa e' latte!

In un'altra scena, io immagino Lucariello, ora nelle vesti dello spettro del padre, alzarsi dal suo letto avvolto nel lenzuolo, come un sonnambulo. Nella stanza solo Tommasino e Pasquale. Ecco, egli potrebbe aggirarsi lento e serafico per la stanza, così che i due s'accorgano che vi è qualcosa di diverso e si chiedano quale sia il problema. Poi Lucariello potrebbe emettere un grido spettrale, che verrebbe distorto ed amplificato dall'apparato tecnico, e così Tommasino e Pasquale resterebbero terrorizzati dalla cosa che parla attraverso Lucariello.

Lucariello: Ascoltami! [*Mark me!*]

Tommasino: Parlateci voi, zio Pasquale, è vostro fratello.

Pasquale: Io? Tu sei il figlio, ci posso mai parlare io?

Lucariello: Ascoltami! (*Indicando Tommasino che, esitante, avanza*). Io sono lo spettro di tuo padre, che sta in casa e comanda, e i figli devono sottostare!

E, tenere a mente questo spunto, egli potrebbe affidare a Tommasino il compito di ammazzare Nicolino, e poi non ricordarselo al risveglio.

Direbbe allora **Tommasino**, ricevuto il terribile comandamento, qualcosa come: Ma non ho capito, io non lo voglio ammazzare, lo devo ammazzare per forza?!

E poi ancora, **Tommasino**, riflettendo sul suo compito: O' tempo è tutto scombinato! Che disgrazia che proprio io avevo a nascere per acconciarlo daccapo!

A Lucariello vorrei affidare il soliloquio di atto III scena prima. Alle nove del mattino, dopo aver svegliato Tommasino (dirà «*Tummasì, scetate, song' e nnove*»), tenterebbe di parlare con lui. Tommasino sarebbe ancora terrorizzato dall'aver parlato con lo spettro dell'inconscio di suo padre. Mentre Tommasino si veste, di spalle rispetto al pubblico, Lucariello avvertirebbe quasi un sentore di ciò che lo spettro ha detto la notte prima, e ne sarebbe spaventato, sentendo l'approssimarsi di un grande cataclisma.

Lucariello: Essere o non essere,

E questo è il problema, Tummasì.

Se è più nobile ancora una volta

Scarfà a' colla e tentare
La ricomposizione impossibile di questo presebbio
Oppure coricarmi di nuovo
E stare a letto fino alle undici, e poi ve lo vedete voi.
E l'anema disgraziata di mio padre, Tummasì,
Che ne sai, tu, ché io m'alzavo alle sette
Per accompagnarlo alla porta, e ci baciavo la mano.
Ma guarda, certe volte, io, me ne andrei a fare il romito,
Vi lascio a tutti quanti, me ne vado in cima a una montagna,
A dormire.
Dormire, forse sognare.
E già, e qua sta il guaio,
Perché uno quando dorme ci ha dei brutti pensieri,
Io penso, certe volte, in questo sonno che è quasi una morte,
Che io non sono eterno.
I soldi ci vogliono, lo so.
Ma tu oramai sei un giovine, ti devi imparare il mestiere e te ne devi andare,
Io invece mi devo stare, e devo sopportare
Le disgrazie e gli scuorni del tempo
E la sfortuna con i figli,
Le pene d'amore di tua sorella,
E questo presebbio che non finirà mai.
E soltanto a volte, io lo vedo, tutto insieme,
Com'è bello o' presebbio, grande, con tutta la famiglia,
E le lucine sopra, e la cascata, l'evera e i pastori che li ho scelti a uno a uno,
E soltanto per pensarci, per vederlo insieme, mi resta
Questo sonno qua, fino alle nove, che è quasi una morte.
Tommasì, te piace o presebbio?

Ma zitto, zitto, ché adesso viene tua madre, la nemica della casa, la nemica mia.
Concetta, che già molte volte dovrà aver ripetuto «*Lo vedi quel balcone, Lucarié?*», sarà ad un certo momento condotta alla sua scena madre, il culmine della sua esasperazione davanti ai tentativi contraddittori di Lucariello e Tommasino di tenere unita la famiglia e ammazzare Nicolino. Ma qui io sottrarrò la risata, e la renderò più simile alla morte d'Ofelia.

Concetta: Io, io, e sempre cu me, tutte cu me... La più infelice e derelitta delle donne, mo devo pure vedere questa campana stonata d'uomo scimunito ra' vecchiaia... M'hanno distrutto! Marito, figli e parenti... Io aggia purtà pazienza, ma comme faccio a nun chiagnere? E io nun ne pozzo chiù! Nun ne pozzo chiù! E bonanotte, eh! Bonanotte alle signore! Bonanotte, belle signore! (*Si getta dal balcone*).

Lucariello: È morta mia moglie! Pasquali, accendi tutti i lumini.

Al posto del teschio di Yorick, nella celebre scena, porrò un Re Magio.

Lucariello: (*tenendo in mano la testa rotta del Re Magio*) Ahimé, povero Melchiorre. Io lo conoscevo, Pasquali, me lo scelsi io a San Biagio. Un lieto compagno d'infinito divertimento.

E qui Lucariello potrebbe cominciare a riflettere su quelle minute personcine del presepio, che ogni anno si rompono e cambiano, ma alla fine, nel giorno di Natale, sono ciascuno sempre il medesimo personaggio, prima d'essere riposto nel silenzio di una scatola.

Documento C. Frammenti sul metodo (copia dattiloscritta di un quaderno di appunti di proprietà di Sebastiano D'Arrida).

Nel testo di Eduardo c'è una verità irraggiungibile. È autore più difficile di Pirandello, perché riesce distrattamente a cogliere il vero, senza che questo se ne accorga. In un'espressione dimessa di un volto, in una parola rara e dialettale, in uno sbuffo appena, o una mano tremolante che vuole afferrare un oggetto ma perde la direzione del suo gesto a mezza via, in cui s'addensa uno sfiorare infinitamente lontano da ogni toccare. Chi pronuncia le frasi? Luca Cupiello. Ma Luca Cupiello è interamente diverso da Sebastiano D'Arrida, anche quando questo parla in dialetto. Perché il dialetto di Luca Cupiello è tutta la sua persona, e tutta la napoletanità, che Sebastiano D'Arrida non possiede. La napoletanità che noi conosciamo è quella postmoderna, spezzata e farfugliante della maschera di Troisi, che cacaglia distruggendo l'unità del discorso nel momento in cui lo pronuncia. Dobbiamo recuperare il moderno, tornare indietro nel tempo. Chiedermi: in che modo io sono Luca Cupiello?

Perché egli possa controllare la voce, l'attore deve praticare il silenzio.

Perché egli possa controllare il gesto, l'attore deve praticare l'immobilità.

Egli deve imparare a prescindere dalla parola e dall'azione, in modo che la sua parola e la sua azione acquistino valore di *poiésis*, come atto di magia. Per imparare a interpretare qualcun altro, egli deve imparare a trascendere la sua identità. Ed ancora, egli deve imparare a trascendere l'uomo, ed essere l'uno che è in tutte le cose. Questo uno è il Tao. Essere uno col profondo vuoto, mantenendo una rigorosa tranquillità.

La recitazione come pratica del Tao. L'attore è colui che, più che l'azione, pratica la non-azione (Wu Wei). Le sue parole sorgono dal vuoto dello spazio scenico, e tornano nel vuoto. I suoi gesti sorgono dal vuoto, e nel vuoto precipitano. Intendo dire di un vuoto di eccezionale raccoglimento, di strano e intenso silenzio. Come nel teatro Nō.

Sullo spazio scenico si crea il vuoto: solo così ogni azione diventa un pieno. L'azione e la parola comuni avvengono senza valore, come naturali estensioni dell'identità; avvengono in uno spazio pieno e continuo. L'azione e la parola recitate avvengono sullo spazio scenico, che è vuoto, ed ogni cosa acquista significato da questo vacuo, ogni cosa non è come nella vita, ogni cosa è membro vivo dell'arte. Agendo in funzione del vuoto, egli segue il Tao, e la sua azione non ha alcun effetto. Come l'acqua docile e debole scorre e si lascia foggare dal suo contenitore, così la voce e il cenno dell'attore.

Il teatro necessita di tre elementi: la presenza dell'attore, la presenza del pubblico e lo spazio scenico. È fondamentale che questo spazio sia fisicamente separato dal pubblico. Rompere il limite della scena significa far fuoriuscire i fantasmi nel mondo. Il primo attore che parlò accennando al pubblico forse non si rese conto del torto che faceva a tutti gli uomini a venire, che ora abitavano un mondo di spettri. Gli dei imprigionati scapparono dallo spazio sacro, inquinarono il nostro mondo con la loro finzione. Ed ora la finzione cammina in mezzo a noi, indistinguibile dalla verità. Nel gesto sacro io posso di nuovo concentrare questi spiriti dispersi, e da ciò esso ricava la sua potenza.

Dice il Tao: la via veramente via non è una via costante; la debolezza è il metodo della Via; ciò che è vuoto diventa pieno; l'utilità del vaso dipende da ciò che non c'è.

Una volta compiuto questo lavoro di decostruzione dell'identità, l'attore deve ricomporsi in un'altra identità.

Studiare il modo di ogni battuta in modo che questa sia contemporaneamente sé e altro da sé. Il teatro non è realistico. Il teatro è un'idea di realtà. L'attore, approfondito il suo studio del personaggio, ricompone ogni volta sulla scena la maschera che ha fabbricato. Queste identità prendono vita solamente nello spazio della scena, e solo in esso sorgono dal vuoto e nel vuoto ritornano. L'attore è colui che ricompone i vuoti e i pieni. Durante l'atto di recitazione, la concentrazione dell'attore dovrà essere tagliente, dovrà plasmare il vuoto e dividere il vuoto dal pieno. L'attore è colui che evoca gli spettri.

L'attore è sciamano. L'attore è insieme sacerdote e capro sgozzato in scena. In una parola, l'attore è un mago.

L'intuizione è un difficile lavoro sul tono e il gesto, per cui il vero è solamente accennato ed avviene al di fuori dello spazio scenico; questo è il modo di dire una cosa e intenderne una seconda.

La voce è lo strumento con cui l'attore incide il vuoto della scena. La voce dell'attore è ipnotica, capace di evocare straniamento o empatia a suo piacimento. L'atto magico dell'attore consiste nell'evocazione per mezzo di voce e gestualità, col tramite di un testo scritto, la pietà e la paura, miste in variegate proporzioni.

Il tono dell'attore si esplica nel termine 'recitazione'. Egli cita le battute con la finzione e la pretesa che queste siano frasi di lui medesimo. In questo sottile equilibrio tra i due poli del vero e del falso sta il tono di voce.

Farla finita col giudizio di Dio, farla finita con la materialità della rappresentazione: essendo la storia del teatro una storia della *phoné*, occorre chiedersi in che modo un gesto risuoni, quale sia la vibrazione prodotta dal moto di ogni arto.

Forse l'attore, altrimenti che agire, dev'essere agito. Diventare un vuoto percorso dagli spettri.

La recitazione è la pratica degli spettri, e chi la esercita scopre di essere uno spettro egli stesso.

Documento D. Un articolo del Corriere della Sera datato 16 giugno 2007, a firma F. Mannino.

Ritrovato morto nel suo appartamento l'attore Sebastiano D'Arrida. Aveva 67 anni il pioniere del teatro d'avanguardia italiano, leggendario collaboratore di giganti come Fellini e Schifano. Dopo il suo addio alle scene ed un presunto viaggio in Tibet, pare che l'attore fosse ritornato in Italia vivendo nella solitudine e nell'anonimato. Appresa la notizia della morte, il regista e attore Leo De Berardinis ha riferito tramite una sua portavoce che D'Arrida fosse impegnato nelle prove di un nuovo spettacolo. De Berardinis ha preferito mantenere il più assoluto riserbo sui suoi rapporti con l'attore, e non ha espresso alcun ulteriore commento sulla morte. Il referto autoptico dell'anatomopatologa dott.ssa Elia così recita: *«L'ipotesi che, pur non potendo essere pienamente confermata, resta, tuttavia, in mancanza di ulteriori testimonianze, la più accettabile ed è da ritenersi veritiera, è quella del suicidio, per ingestione volontaria di una dose eccessiva di tranquillanti oppiacei»*. Una voce non confermata dice che intorno al corpo dell'attore si trovassero sparsi vari libri aperti, fitti di annotazioni incomprensibili: il Tao Te Ching, Spettri di Marx, l'Amleto, una copia di *In cammino verso il linguaggio* aperta sul saggio 'Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio'. Roma, 16 giugno 2007.

Pare che non debba più trovare una soluzione l'allestimento eternamente differito di quest'opera, di cui ci resta soltanto il nome. E forse il mondo intero va avanti in una prova d'opera, nell'ultima performance di Sebastiano D'Arrida, che ha dato la sua ultima battuta e ora assiste in disparte all'aggrovigliarsi della trama. O forse noi stessi siamo quella Grande Opera realizzata, eternamente in scena ed oscena, in cartellone da infinite serate, attendendo che per l'ultima volta si chiuda su tutti il pesante tendame del cielo.