

LA TRASFORMAZIONE SCENICA DELLA MORFOLOGIA
DEL POEMA: *ROSALES* DI MARIO LUZI

Lucilla Bonavita

La scena e il poeta. Poche ore prima del debutto di «Rosales», moderna tragedia di Mario Luzi, avvenuto al Teatro «La Pergola» di Firenze il 3 maggio 1983, con la partecipazione di Giorgio Albertazzi nelle vesti del protagonista e con la sicura e rigorosa guida registica di Orazio Costa Giovangigli, il poeta accetta di parlare di questa sua ‘avventura’ teatrale e confessa di sentirsi frastornato: «Non sono abituato a rimanere sempre così sulla breccia, fra colloqui e interviste. Preferirei come sempre, starmene tranquillamente da solo, a riflettere per conto mio», così si legge in una intervista¹ rilasciata da Mario Luzi e conservata nell’Archivio fiorentino del regista Orazio Costa Giovangigli.

«Rosales» è la terza opera teatrale del poeta dopo «Ipazia» e «Il Messaggero»: la nascita di quei poemi drammatici è spiegata da Mario Luzi con la necessità, da parte della sua ‘voce’ poetica di scindersi in voci diverse che costituiscono i personaggi dei lavori per la scena teatrale. Egli stesso afferma nella medesima intervista che la componente meno soggettiva e più dialettica era sempre stata in qualche

¹ Il ritaglio di giornale conservato presso l’Archivio fiorentino di Orazio Costa Giovangigli non riporta indicazioni tipografiche; l’articolo dal titolo «Don Giovanni l’artista eTrotzkij l’intellettuale» è siglato con le iniziali F.T.

modo presente nella sua poesia, fin quando si è fatta sentire in modo più esplicito. Del resto, il poeta afferma che la scrittura teatrale non era per lui qualcosa di alternativo alla lirica e che questa esigenza si era manifestata in tutta la sua opera. Il suddividersi della ‘voce’ in una dialettica corrisponde anche all’esigenza moderna di una sempre minore unitarietà, di una molteplicità che è ricerca ed è per questo che i poeti e i filosofi non possono proclamare ‘una’ verità ma possono solo cercare e avanzare delle ipotesi.²

In Mario Luzi l’interesse per il teatro come spazio scenico della vita in cui si instaura il rapporto tra io e realtà, è strettamente connesso al problema della comunicabilità dell’espressione poetica e risale agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Lo rivela egli stesso:

Si scinde in tanti voci / la voce che mi guida”, è detto in una mia poesia degli anni Sessanta. E’ la scissione di un’unica voce sotto la forza della molteplicità, che è come l’insegna del pensare odierno, o è invece la scommessa per una più plausibile ricomposizione in unità? Non saprei dire che cosa ha significato per me la più recente trasformazione scenica della morfologia del poema. [...] Dall’interno dei testi lirici sempre più decisamente veniva reclamato il diritto alla parola e alla voce da parte dell’alterità. La genesi è dunque una endogenesi. Ma il teatro a sua volta è un rito, orfico, credo, e senza relazione con la proposta o la risposta. E’ il luogo dove la parola viene detta, offerta ad un’altra parola eventuale o al silenzio che le ritorna - ma il silenzio è anch’esso parola, nel teatro più che mai.³

² S. VERDINO, *La poesia di Mario Luzi*, Esedra, Padova 2006.

³ M. LUZI, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984, p. 51.

La parola, in «Rosales», celebra dei miti, presenti nella linfa poetica di Mario Luzi come nell'anima di tutta una cultura e secondo questa prospettiva anche Trotskij è un mito, non meno di Don Giovanni: il mito della rivoluzione, operante nella nostra civiltà da due secoli; Rosales, invece, incarna il mito dell'artista che deve morire per rinascere. Nella morte trova la vita: una trasformazione negata al politico Markoff che non rinasce come lui nel rito dell'uccisione.

Per il poeta, da quanto emerge dall'intervista, Juan Rosales, incarnazione del mito di Don Giovanni, appare come uomo perfettamente fatuo e insieme tragico, ombra, fantasma fra poesia e leggenda. Un personaggio tragico di una compiutezza che allora, nell'età della 'morte' della tragedia, si credeva impossibile. In Rosales convivono per prodigio poetico la fascinosa inconsistenza del mito e la verità scabra e dolente dell'uomo messo di fronte a se stesso. Ester, la donna da lui tradita anni prima, gli rimprovera la sua vita fatta di nulla: in realtà, invece, questo niente morale comprende un tutto ricco e pienissimo, l'ansia del dono di sé, la febbre dell'emozione estetica, la sublimità dell'esperienza superiore. Rosales-Don Giovanni diventa dunque l'immagine pura dell'artista, libero e insaziabile. Uno spirito così ricco, paradosso ultimo che riassume in sé tutto il mito di Don Giovanni, porta senza sforzo l'artista-amatore a vivere una sublime esperienza spirituale e religiosa, nella ricomposizione, secondo Kierkegaard, fra stadio estetico e religioso; nell'accettazione della sua morte, questo artista-*'peccatore'* può diventare *'santo'*. Suo contraltare è Trotskij-Markoff che Rosales si rifiuta invano di uccidere:

l'intellettuale, il politico dal linguaggio razionale, bramoso della libertà dell'artista, un mito anch'egli, ma prigioniero della sua natura, vive su un piano più realistico e concreto dal quale vorrebbe sollevarsi. Trozki è condannato alla logica oscura della realtà, condannato a morire di fronte all'immortalità dell'artista: l'utopia è irraggiungibile. Coscienza idealistica di un mondo dominato dal Male, Trozki è vittima di un'epoca che uccide con lui il mito dell'eterna rivoluzione; questa dimensione brutale sacrifica anche Rosales, senza però distruggerne il mito.

Nel vedere attore e registi 'interpretare' quello che il poeta ha scritto, Luzi afferma che la messinscena non è solo risonanza e specchio del testo, ma luogo di metamorfosi poiché la parola che si credeva aver detto una volta per sempre si trasforma e quanto sostenuto si estende anche per una lettura di versi: questa è la polivalenza della poesia e del teatro. La scena, sostiene Luzi, è il luogo dove la poesia diventa proprio quello che dovrebbe essere. Nel processo di metamorfosi l'autore si trova sempre in stato di sospensione perché non è più pienamente 'autore' ma subisce una trasformazione che lo pone a metà fra il creatore e lo spettatore ed è generativa di una sensazione magica e al tempo stesso tormentosa.⁴

La trasposizione scenica ha comportato anche una trasformazione del verso che risulta nuovo ed inconsueto: i versi non si basano sulla metrica, ma sulla prosodia che scolpisce il ritmo imperioso e obbligante della parola. I versi di Luzi, prosastici, di andamento volutamente singhiozzante, capaci di rendere la variabilità del parlato, perdono in scena il

⁴ A. LUZI, *La vicissitudine sospesa*, Vellecchi, Firenze 1968.

loro aspetto oscuro per vivere solo del proprio ritmo mobilissimo, mutevole da parola a parola e dell'accensione lirica che sostiene ogni frase, vero segreto di questa poesia invisibile. La parola luziana è fatta per essere 'detta', per questo il teatro è forse l'esperienza poetica per eccellenza. All'interno del tessuto linguistico si inseriscono squarci e meditazioni liriche lucide e altissime, oasi di contemplazione poetica in cui Luzi parla in modo più diretto per bocca dei suoi personaggi come fossero una sorta di 'cantuccio' di manzoniana memoria, sue voci e coscienze come i monologhi di Vicente e di Rosales.

La novità della messinscena pone la difficoltà di reperire attori capaci di affrontare questo testo, a causa dell'assenza in Italia di una tradizione di recitazione poetica. Tra i pochi attori non c'è dubbio che ci sia Giorgio Albertazzi e fra i registi spicca in questo campo proprio Orazio Costa, un autentico specialista, padre della regia italiana, protagonista della scena da quando, nel 1938, si diploma presso l'Accademia d'Arte Drammatica con Silvio D'Amico⁵. Orazio Costa ha costruito la sua regia proprio sulla base di un lavoro poderoso e magistrale sul verso che trova il suo ritmo in un gioco articolatissimo di parametri: non solo l'alternarsi sapiente delle pause, ma perfino la durata delle parole e delle sillabe, l'attacco di una consonante. Il ritmo continuo e naturale, cucito in frammenti segnati da tutta la varietà dei toni e delle voci possibili non fa rimpiangere il fluire sublime e quasi inarrestabile della parola poetica di Luzi sulla pagina scritta. Il regista ha adattato questo ritmo ai personaggi,

⁵ G. TRAMONTANA, *Orazio Costa testimone della scena italiana*, in «Comunicazioni sociali», Anno XX, 3, Milano 1998, pp. 354-55.

rendendolo talvolta più prosastico: la poeticità del linguaggio di Trotskij è, infatti, inferiore rispetto a quello di Rosales.

Francesco Tei, nell'articolo «I miti non si uccidono» conservato senza note tipografiche presso l'Archivio Costa di Firenze, sostiene che la regia, mettendo in luce con misuratezza e prezioso pudore espressivo la liricità del testo, ha smorzato quei tratti che alla lettura sembravano meno felici o di minore teatralità, quali la figura della giovane e luminosa Alba, o certi sporadici accenni confessionali, al di là dell'irrompere di schemi e motivi autenticamente religiosi. La magistrale interpretazione di Giorgio Albertazzi ha contribuito a rendere lo spettacolo ancora più emozionante: ha saputo rendere, infatti, con appassionata lucidità la duplice natura di Rosales, mito intessuto di memorie e insieme uomo vero, in un passaggio continuo dall'allusione distaccata e quasi furbesca alla figura del grande attore, ad una verità espressiva incredibilmente semplice. Rosales, pertanto, torna quasi ad uno stadio primigenio, ad una umanità autentica e purissima, straziante e nuova. Albertazzi rinuncia ancora una volta ad ogni orpello e ad ogni esibizione esteriore per tornare ad una nudità espressiva nutrita di un'intensità emotiva e spirituale unica, realistica e sublime insieme. Markoff è interpretato da Eros Pagni che avvolge il suo personaggio di un'ironia sottile, secca e tagliente che gli toglie, in parte, il carisma di mito e aderisce con lucida e sofferta razionalità al suo personaggio di intellettuale utopista. Edmonda Aldini che dà vita ad Ester, vigorosa e statuarica nella sua passione, è granitica nel fuoco dell'odio come nella lacerazione dello strazio, in una interpretazione calibrata su toni cupi, oscuri ed assai dolorosi. Il personaggio di Mario Feliciani che pone in

essere Vicente, fa emergere una bella figura di vecchio poeta-filosofo che si esprime secondo la fisionomia di un Coro aggiunto, attraverso l'uso di una parola assaporata e delibata in tutte le sue sfumature sonore.

Dall'articolo del giornalista emerge, pertanto, la positività della ricezione della rappresentazione del testo luziano, ma un ritaglio di giornale conservato nel medesimo Archivio propone una visione diversa e sostanzialmente opposta. Per l'inviato Sergio Colomba, infatti, il testo presenta varie contraddizioni ed una recitazione distaccata: se con «Rosales» si passa dalla dimensione dell'oratorio ad un intreccio più corposamente annodato, riesce problematico riconoscere un'autentica forma drammatica e allora l'occasione di assistere a questo «Rosales» diventa, secondo il giornalista, un ennesimo motivo di insoddisfazione per la nostra drammaturgia poetica e non poetica, affetta soprattutto da carenze linguistiche che evidentemente la minano alla base.⁶ Nel testo di Luzi, infatti, ci sono varie contraddizioni e non tutte foriere di stimoli o di emozioni. Sergio Colomba, come già Francesco Tei, individua in Rosales e Markoff le due figure centrali che per più motivi, almeno nelle intenzioni, si rimandano specularmente, ma diverso è il giudizio critico: Juan Rosales, infatti, è un seduttore in rovina, dilapidatore della propria anima e di quelle altrui, ridotto ad un mito frivolo e funereo; le avventure amorose lo hanno condotto all'inazione sotto il peso leggendario dietro cui si è aperto e manifestato il baratro dell'energia consumata. La

⁶ S. COLOMBA, *Don Juan non è un killer*, in «Il resto del Carlino», s.l., 4 maggio 1983, in A.C.

seconda figura è quella di Trotskij, in esilio in Messico⁷ dove bruciano i relitti e rimbalzano le scintille della «grande lite del Baltico»: il potere duro di Kirkieff (Stalin) accende le fazioni e Huelga (Città del Messico) risuona di spie ed agenti della controrivoluzione.⁸ Rosales viene richiamato a Huelga da Ester che gli chiede di uccidere Markoff, ma non è così che Rosales intende espiare le sue colpe: anche se sarà comunque coinvolto nel complotto e derubato del corpo e del nome stesso, vilipeso nella sua innocua superfluità, Don Giovanni avrà, prima di pagare l'ultimo conto, una sorta di trasfigurazione e di metamorfosi.⁹ La vera nascita, la nascita ontologica, viene da Alba, la figlia dell'unica donna forse veramente amata ma certamente più offesa. Secondo l'inviato Sergio Colomba, due sono i temi fondamentali: il mito di Don Giovanni e l'insensatezza della storia. Il vecchio seduttore e il vecchio condottiero di uomini sono attratti l'uno verso l'altro, ma non sempre il contrasto tra l'intransigenza della verità rivoluzionaria e la disponibilità a riscattare il proprio passato appare così nitidamente dal testo, poiché Luzi lavora molto sulle associazioni, sui simboli e sulla parola come corpo scritto. Rimane però un dato indiscutibile: il mito rimane nel mito, mentre la storia, presente in «Rosales» attraverso concitate riunioni al Palazzo del Governo, consessi

⁷ Un Messico dai colori scuri, non spazio geografico ma luogo della mente e condizione dello spirito.

⁸ I riferimenti al delitto commissionato da Stalin e la conseguente morte di Leone Trotskij (1940) sono espliciti pur se l'autore modifica i nomi storici e introduce nei personaggi valenze bizzarre, altri temi e caratteristiche simboliche di ampio respiro.

⁹ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi: la scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1981.

di spie e di diplomatici, dialoghi fumosi di Markoff-Trotzkij che cita San Paolo, diventa talvolta una parodia della storia. Rosales ha la pretesa di definire senza rinunciare ai privilegi dell'ambiguità poetica e in questa contraddizione le due dimensioni scorrono parallele senza toccarsi quasi mai.

Orazio Costa, nel giudizio di Sergio Colomba, a contatto con un testo che da una parte precisa situazioni ed ambienti, dall'altra tenta di sfuggire ai confronti, alle conclusioni definitive, trascurando persino le sue liturgiche ascendenze alla Copeau e le sperimentate scappatoie dell'oratorio.

Giorgio Albertazzi, invece, che probabilmente intendeva confermare tutte le intemperanze e le curiosità della sua cosiddetta nuova stagione con un ruolo da grande repertorio, a contatto con la figura di questo eroe fatuo e insieme tragico ha cercato di esprimere i versi spesso impervi della forma drammatica di Luzi sezionandoli con un distacco riflessivo quasi smarrito e cauto.

La posizione antinòmica dei due giornalisti trova una sua composizione ideologica nel giudizio espresso da Mario Luzi e da Orazio Costa in una intervista firmata da Ubaldo Soddu dal titolo «Una metamorfosi e una catarsi», conservata presso l'Archivio fiorentino del regista.¹⁰ Se il mito e la storia, per Sergio Colomba, appaiono inconciliabili, poiché sembra che non sia possibile una identificazione tra l'assassino di Trotzkij e Don Giovanni, Orazio Costa, condividendo il pensiero di Mario Luzi, precisa che il concetto di dongiovannismo è assunto in Rosales a un livello filosofico, non cinematografico o giornalistico. La presenza di

¹⁰ U. SODDU, *Una metamorfosi e una catarsi*, s.n.t., in A.C.

un attore dello spessore di Giorgio Albertazzi nel quale esplode la dimensione mitica del personaggio che non è solo un sessantenne del 1940 ma una figura poetica che ritrova la sua antichità e avvicina l'attualità al mito, enfatizza maggiormente la rappresentazione teatrale. Nel dramma di Luzi si assiste al confronto tra la mitopoiesis 'in fieri' e l'esplosione finale del mito: una specie di catarsi spirituale e religiosa quando Rosales si rifiuta di compiere l'assassinio che un altro commetterà al suo posto. La riflessione di Mario Luzi abbraccia più precisamente la dimensione storica e sostiene che nel suo dramma non c'è alcuna indulgenza verso il complotto o la pratica del terrorismo che considera atti inconsulti compiuti dall'umanità a causa dell'arresto di certe naturali progressioni. La crescita interna della natura umana continua, però, poiché quello che conta, nella storia, accade in silenzio a causa dell'alchimia generale dell'umano. Il fluire lavico della storia, allora, viene visto da Markoff-Trotzkij come il limite di una spinta grandiosa. Mario Luzi continua la sua riflessione aprendosi a quella dimensione religiosa che gli è propria: nel testo è disciolto un mondo di spiritualità e religiosità che se rinvia alla religione cristiana ecumenicamente abbraccia anche l'induismo e il buddismo, secondo una concezione metamorfica dell'esistenza intesa come processo indifferenziato. «Alla montaliana realtà avvertita nel suo ordine pazzesco e incontrollabile, Luzi giunge a contrapporre – in base a quanto sostenuto da Giancarlo Quaroni – la visione di un unicum vitale in continua metamorfosi, in cui anche l'uomo si trova immerso, e di cui è possibile forse arrivare a cogliere il senso profondo

al di là dell'apparente incontrollabilità». ¹¹ Non esiste nella vita, secondo Luzi, il 'Negativo' né il 'Positivo': l'interpretazione critica medievale, infatti, insegna a leggere a più voci, a collegare, a interpretare collettivamente ed è per questa ragione filosofica che i suoi personaggi non sono mai monolitici ma si sostanziano di un continuo flusso dialettico tra il bene e il male, tra la vita e la morte; attraverso tale dialettica, Rosales giunge alla scoperta della 'charitas' accettando la propria morte nella prospettiva di una metafisica palingenesi: «Il mistero è che la morte sia vita; che la fine sia inizio: ed è un mistero inspiegabile, che appare e si rivela in un istante e dà luce all'esistenza senza giungere alla parola piena, senza spiegare il perché della vita». ¹²

Il poeta è interessato, ovviamente, all'episodio politico ma la sua natura e i suoi gusti lo spingono verso il nocciolo esistenziale e morale dei nodi storici ai quali si avvicina: egli stigmatizza in Rosales la metafora dell'artista e in Markoff, l'arco a tutto sesto, dell'intellettuale. Se il primo rinnega il suo passato e dunque continuamente si trasforma, riacquistando una parte dell'amore che aveva inconsapevolmente dilapidato, il secondo affronta la morte sapendo di non aver fallito in vita altro che la strategia di una battaglia. Sarà così un Don Giovanni pentito a prevalere su un combattente impavido che tuttavia non crede di doversi pentire.

Mario Luzi non è un autore da leggere sul filo degli accadimenti materiali, la tragedia riposa su ciò che i

¹¹ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma*, a c. di M. Cucchi e G. Raboni, Bur, Milano 2006, p. 23.

¹² A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, p. 238.

personaggi dicono o confessano, testimoni di una desolata e pur non cieca sofferenza, sia che vadano verso una possibile catarsi o restino chiusi nella loro dura corazza di inflessibilità. Non importa dare un nome autentico a Markoff o al suo persecutore Ossip, il Kirkieff della stesura originale: il respiro della tragedia va individuato nella visione lucida e amara di quelle profondità dell'animo umano che solo il poeta può scandagliare senza perdersi negli aridi percorsi psicanalitici.

L'azione del resto è ridotta al minimo, mancano scene ad effetto, un possibile incontro tra Rosales e Markoff non avviene evitando in tal modo le suggestioni romantiche e naturalistiche dello scontro aperto di ideologia, di carattere, di ambizioni, mentre resuscitano il monologo, il colloquio interiore e si affaccia il coro, elemento caro ad Orazio Costa,¹³ rappresentato da due interventi di alta qualità lirica, ai quali forse avrebbe giovato essere proclamati da un personaggio-coro anziché piovere come voce astratta da un invisibile empireo: modernissima, la tragedia si riallaccia così alla tradizione classica.¹⁴ Rappresentarla significava compiere un lavoro minuzioso sulla parola ed è questo il merito maggiore di Orazio Costa: in una scena severa di Angelo Canevari, animata da una macchina mobile, ha condotto tutti gli attori ad un nitore espressivo eccezionale, capace di far scintillare tutti i significati, palesi e meno immediati, che pervadono le pagine di Luzi. Il regista sembra aver accolto profondamente nel suo animo, rendendole poi magistralmente sulla scena, le parole della poesia «Vola alta parola» di Luzi:

¹³ N. CACIA, *Coralità poetica di Orazio Costa*, in «La tribuna del Mezzogiorno», 25 marzo 1967.

¹⁴ P. E. POESIO, *Il rivoluzionario e il libertino*, in «Nazione», s.d.

«Vola alta, parola, cresci in profondità,/ tocca nadir e zenith della sua significazione,/ giacchè talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami/ nel buio della mente–/ però non separarti/ da me, non arrivare,/ ti prego, a quel celestiale appuntamento/ da sola, senza il caldo di me/ o almeno il mio ricordo, sii/ luce, non disabitata trasparenza.../ La cosa e la sua anima? o la mia e la sua sofferenza?». ¹⁵

La parola ritorna al poeta.

¹⁵ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma*, Bur, Milano 2006, p. 92.