



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN LINGUE E CULTURE STRANIERE MODERNE

GARBOLI CRITICO TEATRALE:
BRECHT E MOLIÈRE NEL TEATRO ITALIANO DEGLI ANNI SETTANTA

Relatore:

Prof. MASSIMO ONOFRI

Correlatore:

Dott.ssa SILVIA LUTZONI

Tesi di Laurea di
SARA RITA MELE

Anno Accademico 2015-2016

INDICE

INDICE.....	1
Introduzione.....	2
Capitolo 1 Prima e durante il "piombo"	5
<i>1.1 Struttura dell'opera</i>	6
<i>1.2 I due sentieri: Brecht e Molière</i>	8
<i>1.2.1 Il fantasma Brecht</i>	8
<i>1.2.2 Il redivivo Molière</i>	14
Capitolo 2 Garboli critico teatrale	33
<i>2.1 Il Teatro come corpo del Testo</i>	36
Capitolo 3 L'incontro con Molière: ipotesi sul Tartufo come archetipo della struttura politico- sociale nell'Italia degli anni Settanta	42
BIBLIOGRAFIA	49
SITOGRAFIA	51

Introduzione

Il presente lavoro si propone di studiare l'attività culturale e critica di una delle figure fondamentali per la cultura del nostro paese nel secondo Novecento: Cesare Garboli, critico letterario, d'arte, di teatro, saggista, traduttore, filologo. Difficile formulare una definizione univoca per una personalità di tale levatura, un erudito meticoloso quanto contraddittorio, una mente poliedrica.

La tesi si focalizza nello specifico sulla vasta produzione saggistica che Garboli dedicò al teatro, con il fine di metterne in luce i caratteri di prodigiosa originalità nello scenario della critica teatrale nell'Italia degli anni Settanta, produzione dalla quale il critico emerge nelle vesti di recensore appassionato e schiettamente polemico.

Benché siano diverse le fonti e i testi utilizzati nell'elaborato, il principale oggetto e strumento d'analisi è l'opera *Un po' prima del piombo*: il volume riunisce i saggi e gli articoli pubblicati dal critico tra il 1972 e il 1978 e può essere letto come uno straordinario viaggio esegetico attraverso il teatro degli anni Settanta, ma che investe anche una più ampia riflessione sul teatro tout court.

Gli anni in cui Garboli si occupa e scrive di teatro coincidono, come il titolo stesso suggerisce, con un periodo storico, quello degli anni di piombo, caratterizzati dallo stragismo, dalle violenze di piazza, dal terrorismo. Le vicende di quegli anni incidono infatti sulla portata dell'indagine critica di Garboli, e determinano parallelamente alla critica del teatro, anche una riflessione sulla storia.

Se, dal punto di vista strutturale, i saggi di *Un po' prima del piombo* sono ordinati cronologicamente, la tesi ha invece operato una scelta diversa, preferendo seguire un criterio tematico che ha consentito di creare una connessione e una continuità fra i temi e le opere trattate nei singoli saggi scritti in momenti diversi, sovente anche ad anni di distanza. Tale criterio, ha permesso di avere una visione d'insieme dell'indagine critica e dello stile di Garboli critico teatrale.

Considerata la vastità degli autori trattati all'interno della sua opera, il presente studio ha scelto di concentrarsi sull'analisi dei saggi dedicati a Bertolt Brecht e Molière. Tale scelta si giustifica con il fatto che dal confronto tra i due autori, che si trovano in «opposizione speculare»¹, è stato possibile individuare la posizione del critico rispetto a una precisa idea di

¹ Secondo la definizione formulata dallo stesso Garboli nel suo Poscritto in C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, Sansoni Editore, Milano, 1998, cit. p. 349.

teatro.

La tesi si articola in tre capitoli: il primo capitolo introduce l'opera *Un po' prima del piombo* inserendola all'interno dello scenario politico-sociale dell'Italia degli anni Settanta. Segue l'analisi dei saggi dedicati a Brecht e Molière. Dall'analisi dei saggi brechtiani è emersa chiara la posizione del critico rispetto al Brecht degli anni Settanta, analizzato come un fenomeno oggettivo, come il persistere di un interesse fattuale da parte del teatro italiano. L'indagine di Garboli, non perde però l'energia vigorosa nel dispiegarsi di un discorso dal quale infine è emerso il dissenso del critico riguardo ai tentativi di ristrutturazione dell'opera di Brecht nel teatro degli anni Settanta.

L'itinerario dedicato a Molière si delinea attraverso i saggi nei quali il critico esamina le riproposizioni dell'opera molieriana nel teatro degli anni Settanta, dove viene evidenziata la divergenza tra un Molière sovente travisato dal teatro italiano e relegato al ruolo di autore di teatro comico e farsesco, e quello riproposto da Garboli all'attenzione collettiva come opera capace di attualizzarsi nel presente, come grande tema della coscienza moderna.

Il secondo capitolo si suddivide in due sezioni: la prima apre uno scorcio sugli esordi di Garboli, sui suoi studi giovanili sul teatro, fino alla produzione degli anni Settanta, dove Garboli si presenta come una figura laterale rispetto alla critica dominante, quella connessa a esigenze puramente estetiche o intesa come mera divulgazione: il critico non si limita a riportare il dato oggettivo, ma attraverso un ragionamento aperto all'intuizione, la critica di Garboli apre degli spiragli che consentono all'oggetto teatrale di rivivere nel presente. Il riconoscimento da parte di Garboli del teatro come unico strumento d'arte capace di attualizzarsi nel presente, si rivela in un rapporto circolare e reciproco tra opera e vita. È in questo senso che Garboli attraverso il teatro, in particolare quello di Molière, giunge infatti a ripensare il proprio rapporto con la letteratura del Novecento, vale a dire, in questo caso, la poesia e la narrativa. Nella visione del critico, il romanzo si lega al passato e rappresenta una seconda realtà che sfugge alla realtà tangibile. Una concezione che segna una cesura con il teatro che invece secondo il critico chiama in causa il presente: il testo, l'opera, si materializza nello spazio fisico del teatro, nella fisicità propria di colui che ne diviene il mediatore, l'attore sul proscenio.

Il terzo capitolo approfondisce il confronto tra Brecht e Molière, fino ad arrivare a una conclusione che si risolve nella constatazione di una predilezione assoluta di Garboli per Molière rispetto a Brecht. Quest'ultimo viene infatti identificato dal critico all'interno di una filosofia teatrale funzionale a un preciso momento storico, quello dell'adesione allo stalinismo, in cui il teatro epico assumeva il ruolo di specchio ideologico e strumento

didattico, con il fine di educare il pubblico a un'ideologia, e perciò, secondo il giudizio di Garboli, non più applicabile alla realtà contemporanea.

Il rapporto di Garboli con il teatro molieriano viene evidenziato non solo come operazione critica, ma come percorso dinamico che coinvolge il critico anche come uomo nei suoi valori etici, e come cittadino, nel rapporto con la politica e la società del suo tempo. Un percorso evolutivo dal quale scaturisce da ultimo una nitida visione politica e sociale della realtà contemporanea, in un dialogo incessante tra Seicento e Novecento. Il critico riconosce in Molière un mediatore contemporaneo, uno strumento di decifrazione del mondo noto attraverso il teatro, un documento antropologico in cui è possibile rintracciare un presagio del Novecento.

Particolare attenzione, a questo proposito, viene data a Tartufo, personaggio principale dell'omonimo testo molieriano. Al discorso intorno al *Tartufo* si collega infatti la riflessione di Garboli sulla situazione politico-sociale dell'Italia del piombo. Un'equivalenza fra politica e teatro in cui è emersa la figura di Tartufo, non più relegato a semplice stereotipo di un vizio, a un cliché dell'ipocrisia, ma rielaborato dal critico come archetipo del politico, dell'uomo contemporaneo. Garboli, attribuisce al personaggio molieriano un potere che investe la storia contemporanea, traducendone le tensioni politiche e morali.

Ben oltre il ruolo di grande critico, è infine possibile scorgere in Garboli la figura di un autentico diagnostico della realtà.

Capitolo 1

Prima e durante il "piombo"

*Un po' prima del piombo*²: un titolo polisemico, che pare racchiudere l'emblema di un'epoca in cui tutti i valori sembrano offuscarsi, ma anche il senso di una vita, il presagio di una prossima e probabile fine, dove le certezze, i riferimenti morali ed etici sembrano disfarsi dentro una densa caligine.

L'opera pubblicata nel 1998 contiene le cronache teatrali, veri e propri esami critici in forma di articolo, stilati da Cesare Garboli durante gli anni Settanta, nello specifico, tra il 1972 e il 1978. La scelta di un titolo così significativo per Garboli non è casuale, e risponde all'esigenza di mettere in luce un periodo storico, quello degli anni di piombo, che ebbe notevole influenza sulla sua produzione critica oltre che sulla sua vita. Anno cruciale, sarà in particolare il 1978, quando sarà sequestrato e ucciso Aldo Moro³. In questo momento Garboli deciderà di allontanarsi da Roma e di trasferirsi, come vedremo, nella sua casa di Vado di Camaiore, motivando tale decisione con le seguenti parole:

Durante il caso Moro ho avuto la certezza di essere dentro un complotto di cui era impossibile arrivare a capo, di cui non sarei mai riuscito a capire nulla. Non fu neppure una ribellione, la mia, ma un modo di fuggire da una mascherata collettiva della politica e della società. È preferibile che me ne vada, mi dissi, che consideri la mia vita conclusa. Ho una casa in campagna, ci sono vissuti i miei genitori, ci sono addirittura morti, e vado là ad occuparmi della storia, che è poi il regno dei morti⁴.

Secondo Ferdinando Taviani, autore della prefazione al volume, il titolo stesso rinvierebbe agli anni di piombo, e le cronache non sarebbero state scritte un «po' prima», ma durante quegli anni. Garboli a questo proposito, nel poscritto all'opera, chiarisce che il titolo si riferirebbe in realtà soprattutto alla metà degli anni Settanta, in particolare al «successo

²C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit.

³ Aldo Moro: tra i fondatori della Democrazia Cristiana e suo rappresentante alla costituente, ne divenne segretario (1959). Fu più volte ministro e come presidente del Consiglio guidò diversi governi di centro-sinistra (1963-68). Nel 1978 Moro fu rapito e ucciso dalle brigate rosse. Si veda il sito: www.treccani.it/enciclopedia/aldo-moro/ ultima consultazione 23/03/2016.

⁴Il brano è tratto da un'intervista di Corrado Stajano a Cesare Garboli citata nella prefazione a *Un po' prima del piombo* scritta da Ferdinando Taviani. Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, in C. Garboli, op. cit., p. XIII. Ferdinando Taviani, professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università dell'Aquila. Nel 1980 è stato tra i fondatori dell' ISTA (International School of Theatre Anthropology). Si veda il sito: www.univaq.it/section.php?id=1163 ultima consultazione 18/03/2016

elettorale del Pci nel 1976, e pour cause», la cui conseguenza fu il «il trionfo del piombo»⁵. Le cronache di *Un po' prima del piombo* precedono infatti la decisione del critico di trasferirsi in Toscana, nella sua casa avita, che sarà definita da Carlo Cecchi⁶ come un «penitenziario»⁷. A Garboli quella casa era sempre apparsa come avvolta da un alone magico, anche se in seguito, quasi smentendosi, avrebbe dichiarato: «aveva ragione Cecchi. Me ne sono accorto col tempo. Il "piombo" altro non è che il ventennio trascorso in quella casa»⁸.

1.1 Struttura dell'opera

I centotrentaquattro saggi che compongono *Un po' prima del piombo* vengono scritti in una fase determinante della vita di Garboli: il critico, prima di trasferirsi nella casa in Versilia, vive a Roma, e l'abbandono della capitale, rappresenterà per certi aspetti, anche una sorta di fuga dalla vita mondana romana. Si tratta di una serie di cronache uscite su «Il Mondo», il «Corriere della Sera» e «L'Unità», saggi concentrati sull'analisi di numerose rappresentazioni teatrali andate in scena negli anni Settanta, che ci si presentano, tuttavia, come straordinarie osservazioni, luci gettate sul passato e sul presente del teatro tout court.

Taviani, nella prefazione, invita il lettore a organizzare mentalmente le cronache per sentieri, considerando questo metodo il più sicuro ai fini della comprensione. Ciò consentirebbe, infatti, di focalizzare il quadro generale in cui si collocano i frammenti. Inoltre, tale divisione, rappresenta per il prefatore il modo più attendibile per carpire il messaggio che Garboli intende comunicarci sul teatro e sulla sua esperienza di critico teatrale.⁹

Il libro, è idealmente diviso in tre parti¹⁰: gli articoli per «Il Mondo» prima serie; quelli per la seconda serie; gli articoli sul «Corriere della Sera», e i due servizi da Avignone su Molière per «L'Unità»¹¹, che segneranno il passaggio a quella che diventerà una vera e propria vocazione

⁵ F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XIII.

⁶ Carlo Cecchi (Firenze, 25 Gennaio 1939) è un attore e regista italiano. Considerato una delle figure di spicco del teatro d'innovazione in Italia, Cecchi alterna il lavoro di attore teatrale e cinematografico a quello di regista teatrale. Memorabile è la sua interpretazione del dramma *Finale di partita* di Samuel Beckett e, per il cinema, quella di Renato Cacciopoli in *Morte di un matematico napoletano*. Nel 2007 si aggiudica il premio Gassman come miglior attore italiano. Si veda il sito: www.agenzialetterariainternazionale.com/autori/carlo-cecchi/Biografia ultima consultazione 23/03/2016, per approfondimenti si veda il sito: www.cultureteatrali.org/focus-on/1372-elogio-di-carlo-cecchi-.html.

⁷La citazione di Carlo Cecchi si trova nel poscritto a *Un po' prima del piombo* scritto da Cesare Garboli. C. Garboli, *Poscritto*, in Id., op. cit., p. 364.

⁸ *Ivi*, p. 364.

⁹ Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XVIII.

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ «Il Mondo» prima serie: 23 articoli dall'Ottobre del 1972 a Maggio del 1973; «Il Mondo» seconda serie: 60 articoli da Marzo del 1975 a maggio del 1976; «Corriere della Sera»: 51 articoli, di cui 49 da Marzo del 1976 a

per il drammaturgo francese.

Quanto fosse originale e nello stesso tempo isolata la figura di Garboli critico teatrale rispetto ai critici maggiori, emerge dalla sua attitudine a indagare dimensioni teatrali invece scartate da numerosi colleghi.¹²

Il teatro gli appare come il luogo delle grandi avventure in piccolo spazio, privilegiato per interrogare il mistero della grandezza. Il teatro acquista per lui una dimensione speculare alla microstoria: è un microcosmo che fa grandi le storie.¹³

Dal suo lavoro di critico teatrale emergerà, come si può riscontrare dallo stile delle cronache di *Un po' prima del piombo*, la figura di uno spettatore preciso, meticoloso, ma insieme appassionato, entusiasta, e aperto verso tutte le possibilità che il teatro poteva offrire. La sua volontà, evidentemente, era quella di distaccarsi dalla casta dei critici maggiori, benché questo atteggiamento gli venisse sotteraneamente rimproverato da alcuni colleghi.¹⁴

Garboli fu corrispondente teatrale da Roma per il «Corriere della Sera», dedicandosi spesso a un teatro, per così dire, di nicchia: un approccio che non si conciliava con la posizione di critico di prestigio, e che lo collocava, non di rado, al di fuori degli ambienti della critica ufficiale. Era un momento, questo, in cui la capitale, anche se per breve tempo, diveniva il centro del teatro italiano: Garboli aveva già in mente quale fosse l'opposizione tra Roma e Milano, considerata d'altro canto la capitale morale, tanto che dichiarava: «La contrapposizione fra i gusti del pubblico romano e quello milanese è proverbiale nell'ambiente, tanto che si continua a dire fra i comici e gli amministratori che lo spettacolo di successo a Roma farà fiasco a Milano e viceversa».¹⁵ Mentre a proposito del quotidiano non esitava a dichiarare: «è il primo quotidiano d'Italia, ma è anche milanesissimo».¹⁶ Eventuali dissapori all'interno del giornale terminarono quando a dirigere il «Corriere della Sera», secondo le esatte parole di Ferdinando Taviani, «venne imposto, nell'Ottobre del 1977, il piduista Franco di Bella, e, senz'essere avvertito, Garboli si trovò estromesso e sostituito».¹⁷

Dicembre del 1977; i due articoli per «L'Unità» recensiti rispettivamente nel Luglio e nell'Agosto del 1978.
Ibidem

¹² Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XIX.

¹³ F. Taviani, *Cesare Garboli interpreta «La fameuse comédienne»*, in «Nuovi Argomenti», quinta serie, nn. 1-2, gennaio-giugno 1998, pp. 316-344.

¹⁴ Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XIX.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, pp. XIX, XX.

1.2 I due sentieri: Brecht e Molière

Ferdinando Taviani individua all'interno dell'opera due binari che s'incrociano in uno stesso percorso, due sentieri che convergono: quello brechtiano e quello molieriano. Epperò, come chiarirà Garboli nel suo poscritto, si tratta in realtà di due vie che divergono.¹⁸:

Una porta ad un cantiere in disarmo, dove gli operai stanno smontando (Brecht); l'altro è un fondaco (Molière), pieno di attrezzi già utilizzati in un cantiere attiguo, macchinari che mi tornavano buoni a ogni occorrenza.¹⁹

Com'è facile evincere da tale affermazione, il pensiero del critico riguardo al drammaturgo tedesco e alla sua opera si riassume nella metafora di un cantiere in disuso, testimonianza di una concezione teatrale ormai superata. «Nel 1972, quando cominciai a tenere la mia rubrica, Brecht non era più quel passaggio culturale obbligato [...] che era stato negli anni Cinquanta e Sessanta. La pedagogia di Brecht non era più vangelo»²⁰

Cesare Garboli chiarirà la sua posizione rispetto ai due percorsi critici identificati dal prefatore nel poscritto, spiegando così la presenza del percorso dedicato a Brecht: «Se [...] c'è un sentiero brechtiano a scavarlo è stato un fenomeno oggettivo, il persistere di un interesse da parte di attori, registi, impresari, la volontà del palcoscenico, e non certo la mia curiosità personale».²¹

Al contrario, quella di Molière, come avremo modo di vedere, è un'officina ancora attiva, ricca di strumenti creativi utilissimi al lavoro del critico, un florido serbatoio di idee dal quale Garboli potrà attingere a piene mani.

1.2.1 Il fantasma Brecht

Garboli, pertanto, percepisce Bertolt Brecht non come una realtà viva nella contemporaneità del presente, bensì come un'entità, un fantasma che si manifesta con la sua testimonianza. Il critico chiarisce: «Ma se non era più la bibbia, Brecht era però un vademecum. [...] Era lì per questo. [...] un magazzino fornitissimo che si presentava come un sistema coerente, collaudato, apertamente didattico, facilmente assimilabile, con la risposta pronta per

¹⁸ Cfr. C. Garboli, *Poscritto*, cit., p. 348.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 348.

²¹ *Ivi*, p. 349.

qualunque interrogativo».²²

Brecht era dunque un'istituzione ancora dotata di grande prestigio, un punto di riferimento importante per gli addetti ai lavori, in primo luogo i giovani registi emergenti, per i quali l'opera del drammaturgo tedesco rappresentava pur sempre una garanzia. Se l'attenzione di Garboli verso Brecht non è da attribuire ad un interesse personale, si spiega però con l'esigenza di cronista e critico teatrale di informare il pubblico sugli spettacoli brechtiani, seppure questi rappresentassero, nella sua visione, il declino stesso di Brecht.²³

Se Molière diverrà, con tutti gli effetti e le conseguenze, il centro della sua riflessione di critico e scrittore, nonché di uomo e di cittadino, a Brecht Garboli dimostrerà, invece, di non essere particolarmente legato. Il critico, effettivamente, non aveva mai mostrato interesse ad unirsi alla schiera dei colleghi che volevano ristrutturare l'opera brechtiana.²⁴ Garboli era infatti fermamente convinto che in quel preciso momento storico e culturale, cercare di ridimensionare Brecht, costituisse un tentativo destinato a fallire in partenza, se è vero che non mancava di sostenere che «ogni modo di fare Brecht è un modo di annacquarelo».²⁵

In *Da Epico a Borghese*,²⁶ saggio dedicato al brechtiano *La buona persona di Sezuan* nella variante italiana diretta da Benno Besson,²⁷ Garboli descrive una regia fedele a Brecht, «[...] familiare nel suo profilo didattico, scientifico, di instancabile riduttore delle verità esistenziali e psicologiche alle verità sociali, senza nessun appello al cuore e con precisi richiami invece alla ragione [...]».²⁸ L'immagine di Brecht verrebbe, tuttavia, edulcorata dal regista.²⁹ Probabilmente il tentativo di Besson era quello di realizzare il teatro naif di cui parlava il drammaturgo negli ultimi anni della sua vita, come successivamente, chiarisce Garboli all'interno del passo: «si racconta che Brecht [...] sorprendesse i suoi collaboratori asserendo che il teatro deve essere naif. È la corda toccata da Besson, fino a sviluppare una nota di struggimento fantastico, di illanguidita malinconia».³⁰

Se, trattandosi di una fiaba popolare, è forse plausibile sul piano registico un simile adattamento, una lettura dell'opera che rasenti l'irrealtà, comparata al realismo di Brecht,

²² *Ivi*, pp. 348-349.

²³ *Ivi*, p. 349.

²⁴ *Ivi*, p. XXI.

²⁵ C. Garboli, *C'è Brecht sotto l'albero* (Roma, 15 gennaio 1976), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 179-181.

²⁶ C. Garboli, *Da epico a borghese* (Roma, 15 marzo 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 45-48.

²⁷ B. Besson: regista teatrale svizzero, (Yverdon 1922 - Berlino 2006); allievo e assistente di B. Brecht, debuttò nel 1952 come regista nel *Berliner Ensemble*, per cui diresse in prevalenza opere di Brecht, pur cimentandosi, talora, in opere del repertorio classico (Sofocle, Shakespeare, Molière); si veda il sito: www.treccani.it/enciclopedia/benno-besson/ ultima consultazione 08/04/2016

²⁸ *Ivi*, C. Garboli, *Da epico a borghese*, cit., p. 46.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

rappresenta però per Garboli una contraddizione, un travisamento paradossale.³¹

Brecht, come spiega il critico, mira a dimostrare che essere buoni, nella società in cui viviamo, equivale a essere oggetti di sfruttamento, così come essere malvagi equivale a concepire gli altri come strumenti del proprio benessere.³² Quella che ci viene presentata è dunque una società caratterizzata dallo sfruttamento e dove si può sopravvivere solo a patto di mettere in atto un'alternanza fra bontà e cattiveria.³³ Agli occhi di Garboli, l'interpretazione di Besson si allontana dalla rappresentazione del vero alla quale si volgeva l'attenzione del drammaturgo tedesco: il suo era infatti, fondamentalmente, un teatro di tipo didattico. «C'è un solo modo di fare Brecht – afferma Garboli – Compressa sotto la distensione epica e narrativa, la tensione drammatica non trova sfogo nell'azione, e deve pertanto rifrangersi in un continuo, ininterrotto effetto straniato».³⁴ In chiusura dell'articolo emerge infine un'amara constatazione: «[...] è triste osservare come anche il teatro "epico", nello spazio di vent'anni, man mano che gli cresceva intorno una leggenda, abbia fatto presto a diventare un teatro "gastronomico"».³⁵

Nel passo *Tre soldi di musica ribalda*,³⁶ dedicato a *L'opera da tre soldi* per la regia di Giorgio Strehler,³⁷ Cesare Garboli torna sarcasticamente alla suggestione gastronomica, con l'intento di mettere in evidenza un teatro di tipo consumistico. Dall'umore del critico-scrittore, trapela una polemica esplicita e, in qualche modo, una condanna rivolta al pubblico borghese che ormai "sorbisce" Brecht come fosse «una minestra calda».³⁸ E ancora: «Il pubblico borghese arriva in ritardo sugli scandali, ma quando se ne appropria vuol dire che non ha più bisogno di addomesticarli. Quando abbia verificato che non cambiano nulla, li digerisce da competente».³⁹ Si tratta insomma, per il critico, di un pubblico che non s'indigna più di fronte alle accuse neanche troppo implicite di Brecht, e anzi sembra averle metabolizzate a tal punto da diventare oggetto di un teatro quasi rassicurante.⁴⁰ Garboli chiarisce ancora: «Intendiamoci, non credo che il pubblico di oggi abbia smesso di sentirsi, come quello di ieri,

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Cfr. *ivi*, p. 47.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ivi*, p. 48.

³⁶ C. Garboli, *Tre soldi di musica ribalda* (Genova, 29 marzo 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 53-56.

³⁷ G. Strehler: regista teatrale italiano, (Barcola, Trieste 1921 - Lugano 1997), la sua storia si identifica molto con quella di Milano dove ha realizzato, con Paolo Grassi, il sogno di un teatro d'arte pubblico, legato alle istituzioni e alla città. Le sue regie hanno girato il mondo e nella sede del *Piccolo Teatro* ha accolto i maestri della scena internazionale. Si veda il sito: <http://Strehler.org> ultima consultazione 08/04/2016.

³⁸ C. Garboli, *Tre soldi di musica ribalda* (Genova, 29 marzo 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 53.

³⁹ *Ivi*, p. 54.

⁴⁰ *Ivi*, p. 53.

il bersaglio di Brecht [...] ma si adatta al trauma di Brecht come a uno shock familiare [...]».⁴¹ Ecco, il pubblico borghese preso di mira, sorvola sui moralismi e partecipa al gioco «godendosi tutto l'agrodolce della pietanza».⁴²

La questione dell'imborghesimento del teatro brechtiano torna in un articolo del 1975: *E ora, che ne facciamo di Brecht?*.⁴³ Nel saggio Garboli sottolinea nuovamente l'atteggiamento di una borghesia ormai avvezza a Brecht, al suo teatro che, acquisito come prodotto commerciale, è diventato esso stesso borghese. «Contro gli assalti di un'inquietante teatro "emotivo", sposa volentieri il razionalismo di quello "epico", ne apprezza i riposti sensi didattici, il virtuosismo scientifico, la dura logica a fin di bene».⁴⁴ Il teatro di Brecht stimola lo spettatore a una presa di coscienza, sollecita al cambiamento sociale. Ma, come spiegherà Garboli, ciò aveva senso in tempi di lotta antifascista, di guerra fredda, ma, isolato da quello specifico messaggio morale e fuori dal contesto brechtiano, risulta ormai sbiadito. Di conseguenza, ogni modo di riproporre quel messaggio equivale a tradire Brecht.⁴⁵ Il critico asserisce: «Oggi la prospettiva di quella diversità non esiste, quella "diversità" è un luogo comune».⁴⁶

Cesare Garboli, propone l'esempio del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Squarzina,⁴⁷ considerandolo tecnicamente un capolavoro. Il regista, infatti, riuscirebbe a visualizzare la leggenda del *Cerchio* con una spontaneità da teatro naif, risvegliando l'attenzione dello spettatore, obiettivo primario di Bertolt Brecht. Purtroppo, questo spettacolo dallo stile impeccabile non è di certo uno spettacolo in senso sociale.⁴⁸ Ma cosa restava, pertanto, dell'opera di Brecht nel teatro degli anni Settanta?

Il critico, se lo chiede sul finale del saggio, fornendoci, al contempo, la risposta:

Dobbiamo sperare che le idee di Brecht diventino un luogo comune, o dobbiamo pensare che, diventate un luogo comune non esistano più?⁴⁹

⁴¹ *Ivi*, p. 54.

⁴² *Ivi*, p. 56.

⁴³ C. Garboli, *E ora che ne facciamo di Brecht?*, (Roma, 3 aprile 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 90 - 92.

⁴⁴ *Ivi*, p. 91.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 91.

⁴⁷ Luigi Squarzina (Livorno 1922, Roma 2010). Fu direttore del Teatro stabile di Genova, insieme a Ivo Chiesa dal 1962 al 1976; qui il regista registrò i suoi maggiori successi e raggiunse la maturità artistica. A Genova, Squarzina firmò 37 regie. Tratto da: profilo di Luigi Squarzina di Alessandro Tinteni, dal sito: www.drammaturgia.it, ultima consultazione 08/04/2016.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 91-92.

⁴⁹ *Ivi*, p. 92.

Garboli tornerà sulla questione un anno dopo nell'articolo *C'è Brecht sotto l'albero*, nel quale recensisce lo spettacolo ideato e curato da Giorgio Strehler. Il critico ripropone con brillante sarcasmo la suggestione culinaria: «Lo spettacolo è un collage molto gastronomico, anzi di grande cucina fatta in casa, improvvisata con pochi spiccioli [...]».⁵⁰ Garboli non discute la qualità commerciale dello spettacolo di Strehler, ma, per ciò che concerne l'attualità di Brecht, conferma la sua posizione:

Nella sua purezza originaria, il teatro di Brecht tende a insinuare un sospetto, a sollecitare un trauma mentale nello spettatore, avviandolo a una presa di coscienza [...] Oggi la prospettiva di quella diversità o non esiste o i suoi termini si sono diluiti.⁵¹

A chiusura del saggio, dalle parole di Garboli emerge infine una vera e propria dichiarazione di disamore nei confronti di Brecht, a ribadire che l'allusiva dialettica brechtiana non sia più necessaria:

«Brecht ha sempre l'aria di fare il furbo, di saperla lunga molto più lunga dei "cattivi". Non ti dice mai una cosa chiara, a gola aperta e spiegata, ma monta sugli specchi per fartela capire. Ammicca, strizza l'occhio» – E chiude così l'articolo – «Oggi abbiamo bisogno che la virtù torni ad essere forte e chiara, passionale e imperativa come un arbitro».⁵²

Cesare Garboli cercherà ancora una risposta al quesito su quale sia il ruolo e il valore da attribuire al Brecht degli anni Settanta, in *Il fluido di Brecht*, articolo dedicato a *Mahagonny*, l'opera in musica del drammaturgo e del compositore tedesco Kurt Weill,⁵³ diretta da Virginio Puecher.⁵⁴ L'opera messa in scena dal regista, secondo l'analisi di Garboli, risulta fedele a Brecht per ciò che concerne il suo approccio al teatro epico e didattico.⁵⁵ «Puecher [...] cerca di ricollegare la presa di posizione brechtiana contro il modello di vita capitalistico [...] all'analogia presa di posizione contro le strutture musicali del teatro d'opera col suo "assurdo"

⁵⁰ C. Garboli, *C'è Brecht sotto l'albero* (Roma, 15 gennaio 1976), in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 179.

⁵¹ *Ivi*, pp. 180-181.

⁵² *Ivi*, p. 181.

⁵³ K. Weill: musicista e compositore tedesco (Dessau 1900 – New York 1950), impegnato anche sul piano civile, egli collaborò assiduamente con B. Brecht. Influenzato dai principi brechtiani del teatro politico, il compositore tedesco dopo i primi lavori di forte impianto strutturale e con spiccate tendenze politonali, semplificò il suo stile verso una musica popolare, dei ritmi ballabili. Si veda il sito: www.kore.it, ultima consultazione 08/04/2016

⁵⁴ V. Puecher: regista teatrale italiano (Lambrugo, Como 1926 - Milano 1990), formatosi al *Piccolo Teatro* di Milano, dove ha messo in scena con esiti particolarmente apprezzati commedie di Balzac, Illica e Weiss, ha lavorato anche in altri teatri stabili e nelle prime formazioni cooperativistiche. Si veda il sito: www.sapere.it, ultima consultazione 08/04/2016

⁵⁵ Cfr. C. Garboli, *Il fluido di Brecht* (Roma, 1 maggio 1977), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 301-303.

melodrammatico».⁵⁶ Il ritorno di *Mahagonny*, simboleggia il ritorno di Brecht: «Brecht fa compagnia come tutti i ricordi, indistruttibili, della gioventù [...] Bisogna conservare Brecht come un amuleto, che ci assista nei viaggi, nelle metamorfosi intellettuali».⁵⁷ Questo è ciò che rappresenta per Garboli, l'eredità di Brecht: una presenza costante con la sua forza, un fantasma che si può incontrare ovunque, è «il fluido del "fantasma" di Brecht»⁵⁸.

È all'interno di una pellicola del 1975 che incontriamo ancora una volta il fantasma Brecht con il suo fluido: *La recita*, del regista greco Theodoros Angelopoulos che con la sua opera cinematografica sarebbe riuscito a cogliere, come afferma il critico, l'essenza del Novecento:

Sappiamo che il Novecento è il secolo di tutte le opposizioni, di ogni ordine e di ogni disordine; ma non ne conosciamo lo stile, il comportamento. Qualcosa ci viene incontro dal film di Angelopoulos [...] Dove ciascuno recita una parte prevista senza però essere una maschera, perché la vita esplode sotto il trucco grazie al veicolo politico.⁵⁹

Intrecciando diversi piani narrativi che si confondono tra loro, Angelopoulos realizza un affresco storico della Grecia. Sul piano storico, *La recita* è infatti il racconto allegorico della storia politica greca tra il 1939 e il 1952. Questo piano, si mescola alle avventure di una compagnia itinerante nella quale rivive il mito greco degli Atridi. Ne *La recita* i diversi piani narrativi si sovrappongono e i personaggi durante il film interpellano lo spettatore, interrompendo l'illusione filmica, e rivelando così il peso della lezione di Brecht nel cinema di Angelopoulos.⁶⁰

Dunque un film dove il fatto reale e teatrale, l'ideologia e la vita, coincidono, con tutto lo strazio di torcersi nella prigione e nella tortura di un'identità intollerabile. È stato il messaggio di Brecht, la ragione per cui Brecht ha attraversato il teatro, un giorno, e vi ha sostato gloriosamente.⁶¹

Una pellicola, *La recita*, nella quale Cesare Garboli riscontra la convergenza fra realtà e fatto teatrale, quella fusione a lui tanto cara e inscindibile dall'idea stessa di teatro: la vita che esplode con la sua tragedia all'interno dell'opera, fondendosi con essa.

Come sottolinea Ferdinando Taviani nella già citata prefazione, l'articolo del Settembre

⁵⁶ *Ivi*, p. 302.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 303.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Si veda il sito di cultura cinematografica: <http://specchioscuro.it/theo-angelopoulos/>, ultima consultazione 31/03/2016

⁶¹ C. Garboli, *Il fluido di Brecht* (Roma, 1 maggio 1977), in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 303.

1975⁶² intitolato *Forse ha ragione Brecht* occupa un posto a parte tra i saggi garboliani a causa del nesso tra cronaca nera e teatro: «Un accostamento brutale – scrive il prefatore – che [...] permette davvero di pensare il teatro, [...] nella nuda realtà e forse nel suo nudo valore».⁶³ In realtà, nell'articolo, di teatro quasi non si parla. Mentre Cesare Garboli è in viaggio verso Firenze, dove si sarebbe celebrato il festival de «L'Unità» nel trentesimo della Liberazione, apprende che il cadavere di Cristina Mazzotti, una diciottenne sequestrata e uccisa brutalmente, è stato ritrovato.⁶⁴ Il critico è indignato, amareggiato nella constatazione di quanta fredda indifferenza, sfogliando le cronache di un giornale, manifesti il lettore ormai abituato a tollerare tali aberrazioni. È il sintomo di un'assuefazione alla brutalità: «Un oscuro sentimento di generale impunità, come se delinquere non fosse l'eccezione, ma la regola».⁶⁵ Il delitto Mazzotti è simbolico per Garboli, vigile osservatore del suo tempo, e racchiude in sé quanto di sanguinoso, marcio e abominevole fosse accaduto e stesse accadendo in Italia in quegli anni. Egli conclude, a chiusura del passo: «Si possono coltivare sentimento di umanità e fratellanza redenti dalla loro natura rivoluzionaria. Si può essere moralmente sani solo se i nostri sentimenti coincidono con una scelta politica. È la lezione di Brecht e lo strano destino del nostro tempo».⁶⁶ Nel saggio, la lezione di Brecht e la cronaca struggente di quegli anni sanguinosi si fondono come un destino già segnato, quello dell'Italia, e quello del dramma personale di un uomo rispetto a quei fatti. È il vaticinio di Cesare Garboli.

1.2.2 Il redivivo Molière

Il percorso molieriano si prefigura in «opposizione speculare»⁶⁷ a quello brechtiano: se l'opera di Bertolt Brecht non era bastata a rivelare il teatro come struttura aperta nel suo rapporto dialettico con il polimorfismo del mondo esterno, Molière sarà, come vedremo, un mediatore contemporaneo, capace di aprire un varco liminale che dal vetusto Seicento, gli permetterà di affacciarsi sul polimorfico Novecento. L'itinerario che consacra Molière si delinea attraverso i saggi nei quali il critico volge la propria attenzione alle numerose riproposizioni della copiosa produzione molieriana. I saggi, costituiscono il preludio di un progetto che si estenderà a un trentennio della vita di Cesare Garboli, della sua ricerca di critico, saggista, filologo e

⁶² C. Garboli, *Forse ha ragione Brecht* (Firenze, 18 settembre 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 141-143.

⁶³ F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XXIII

⁶⁴ Per approfondimenti si veda l'articolo di R. Binelli, *Quaranta anni fa il sequestro di Cristina Mazzotti*, dal sito: <http://www.ilgiornale.it/>, ultima consultazione 31/03/2016

⁶⁵ C. Garboli, *Forse ha ragione Brecht* (Firenze, 18 settembre 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 142.

⁶⁶ *Ivi*, p. 143

⁶⁷ È lo stesso Garboli a definirla in questo modo nel *Poscritto*, cit., p. 349.

traduttore del drammaturgo francese.

L'antitesi fra un Molière vivo con tutta la sua veemenza, e l'autore del teatro comico, farsesco, sovente abusato dal teatro italiano, si dispiega di cronaca in cronaca attraverso una scrittura vigorosa, sapida, per emergere infine, in un incisivo quadro complessivo dell'opera molieriana.

In Italia, nei primi anni Settanta si registrò una fioritura degli spettacoli molieriani. Tale incremento denota un nuovo e impreveduto interesse per l'opera di Molière, da sempre vituperata: un atteggiamento aspramente denunciato e condannato da Cesare Garboli, che proprio in quegli anni, tra il 1968 e il 1976, divenne il più appassionato e devoto studioso di quel classico. La nuova onda molieriana, dunque, se da una parte ci riconsegnava Molière come un classico tutto da riscoprire, dall'altra autorizzava a un abuso, e non di rado, una banalizzazione della sua opera: un dato negativo, che tende ad acuirsi nell'analisi critica di Garboli, il quale, seppa scorgere in Molière, ben oltre il ruolo di grande drammaturgo, la figura di un autentico scienziato dell'uomo.⁶⁸

Il critico non cela né il proprio biasimo né il proprio entusiasmo verso gli spettacoli, che vengono restituiti al lettore secondo un acuto esame critico, attraverso uno stile personalissimo fatto di rapidi slanci, intuizioni subitane, ironiche osservazioni, suggestioni saturnine.

Appare chiara, scorrendo le pagine del primo fra i saggi molieriani che passeremo in rassegna, l'intenzione del critico di mettere in evidenza i polverosi luoghi comuni che hanno spesso animato le rivisitazioni della commedia molieriana. *L'avarizia redime l'avarò*,⁶⁹ è il saggio che prende in esame la versione de *L'avarò* per la regia di Orazio Costa: sulla superficie levigata da un'accuratezza scenica e figurativa e da un sapiente lavoro di restauro, emergerebbe, secondo Garboli, un Molière ancora una volta dipinto come «un demoniaco, visionario classico del ridere».⁷⁰ L'impianto registico di Costa, secondo il critico, annienta la prodigiosa capacità di Molière di manipolare, rendendolo malleabile, qualsiasi materiale gli venisse fra le mani, di plasmare persino la più ordinaria e insignificante delle storie gettando nell'ombra la tipica facoltà molieriana di restituire la teatralità del mondo sul palcoscenico secondo il suo «superbo non-stile».⁷¹ *L'Avaro* di Molière non può essere ridotto, in maniera così semplicistica a lavoro accademico, mascherato da un'apparente perfezione formale. L'opera è per Garboli un affresco sociale e familiare in cui la farsa plautina si allea con la

⁶⁸ C. Garboli, *Tartufo*, Adelphi Edizioni, Milano, 2014, cit., p. 39

⁶⁹ C. Garboli, *L'avarizia redime l'avarò* (Milano, 9 novembre 1972), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 12-14.

⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

⁷¹ *Ibidem*.

commedia: sulle prime, Arpagone è un capofamiglia dispotico e autoritario, affetto da una venale cupidigia. Ma, ad un tratto, viene derubato dell'oggetto della sua passione, una cassetta di monete, e l'avarizia cessa di essere un gioco farsesco, sicché il focus si sposta sulla psicologia del sordido Arpagone, defraudato del suo bene supremo. È il suo attaccamento al denaro che fa di quello scrigno di monete il correlativo oggettivo dell'ossessione dell'avarico, della sua malattia. Proprio la fissazione di Arpagone sul quel miserabile oggetto esorta a un tratto una partecipazione emotiva: dalla grettezza del personaggio trapela, finalmente, un barlume di umanità, è l'avarizia stessa a redimere l'avarico.

Così scrive Garboli:

Alle spalle di Arpagone il genio di Molière sta chiedendosi dove stia di casa la salute dell'uomo, la "natura", se ciò che rende umano l'uomo è la malattia. [...] egli ci insegna che la natura non è un punto di partenza, un privilegio che abbiamo fin dalla nascita. [...] La natura è un traguardo, una conquista, se non addirittura un miraggio che guizza e si dilegua irraggiungibile davanti ai nostri occhi anneriti e sfocati.⁷²

La colpa del teatro italiano fu dunque l'incapacità di cogliere nell'immediato il valore del teatro di Molière, relegandolo al ruolo di autore comico, a una formula nella quale la tragica commedia umana si degrada a pura farsa: «Molière è un autore di farse, farsette, meccanismi, situazioni, trovate farsesche, che sul palcoscenico funzionano sempre: le purghe e i clisteri del malato immaginario; [...] la cassetta di Arpagone, naturalmente, il delirio dello spilorcio derubato della sua unica ragione di vita».⁷³

Cesare Garboli lo introduce come il Molière noto al pubblico italiano, quello rappresentato da numerosi attori e registi, tra i quali Peppino De Filippo. Il critico, nel saggio *In casa di Arpagone*,⁷⁴ recensisce proprio il Molière messo in scena dal regista napoletano, sul quale fornisce un giudizio avverso, dovuto ancora una volta al ritorno a un'interpretazione farsesca del personaggio stesso.⁷⁵

Garboli, interrogando il lettore, interroga anche se stesso sull'ipotesi che la vera natura dell'*Avaro* fosse completamente ignota ai nostri registi e ai nostri attori. Una constatazione doppiamente amara, se si pensa che il critico scorgeva nell'*Avaro* la più misteriosa e impenetrabile tra le commedie di Molière, immaginandola volentieri con una regia moderna: «Ideale sarebbe una regia che facesse della casa di Arpagone un luogo sacro e insieme

⁷² *Ivi*, p. 14.

⁷³ *Ivi*, p. 255.

⁷⁴ C. Garboli, *In casa di Arpagone* (Roma, 24 dicembre 1976), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 255-258.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 256.

decrepito, una casa vissuta ma provvisoria, piena di cimeli e di oggetti morti, spenti, impenetrabili come ricordi rimossi.»⁷⁶

Nell'immaginario collettivo, vige la consuetudine, di rappresentare Arpagone come metafora di grettezza materiale e spirituale, di un mondo corrotto che ruota intorno al vizio della cupidigia. Ma, Arpagone cela qualcosa di più grande dietro il vizio che lo ha generato: « Forse Arpagone non è solo un avaro – spiega Garboli – è un vecchio paradossale [...] dalla prontezza di riflessi fulminea. Molière ne ha fatto un capofamiglia borghese [...] malato e vicino a morire, ma anche un usuraio di professione, perentorio nelle decisioni, rapidissimo nel penetrare i segreti degli altri. Un vecchio innamorato della gioventù, pronto a rifarsi una vita».⁷⁷ Questa contraddizione, ovvero, la vecchiaia presentata in perfetto accordo con l'energia propria della giovinezza, viene spiegata da Cesare Garboli attraverso l'immagine mitica, mercuriale, di un avido vegliardo che divora tutto ciò che lo circonda, un sacerdote, che con zelo, si china a idolatrare e servire il dio denaro. Arpagone si erge come figura complementare a tutti gli altri: i familiari, che come ectoplasmi, si muovono nutrendo il suo vizio.⁷⁸ Un'immagine visionaria, onirica, che rivela la modernità del teatro molieriano, e che viene così chiosata da Garboli: «Ecco: se Molière ha fatto della vecchiaia di Arpagone un'equivoca immagine di lutto, nella quale va a nascondersi l'analogia di comportamento esatto e inesorabile fra il denaro e la morte, allora Molière non ci scritto una farsa di ieri. Ha scritto un copione di "oggi"».⁷⁹ Arpagone si distacca dal semplicistico prototipo dell'avaro, proiettandosi su una dimensione contemporanea per diventare un uomo del nostro tempo. L'attualità dell'opera di Molière risiede nella sua forza di rinnovamento all'interno di un mondo corrotto, dove, l'impersonalità di un vizio, che pur si materializza nell'*Avaro*, rappresenta, in una persistente, perenne contemporaneità, l'umanità intera.

La nuova vague molieriana aveva fatto scaturire un certo interesse intorno al *Tartufo* di Mario Missiroli⁸⁰ andato in scena al *Teatro Metastasio* di Prato a metà degli anni Settanta. Le aspettative di Cesare Garboli vengono però deluse dalla formula proposta dal regista, che rinuncia a calarsi in un copione che irrompa, con tutto il suo scandalo, nella realtà attuale. Missiroli sembra infatti aver riposto in un angolo tutte le potenzialità del testo molieriano, ricalcando il vecchio *Tartufo* della tradizione nazionale, per erigerlo, secondo schemi di satira elementare, a manifesto di un teatro qualunquistico e provinciale.⁸¹ Della modernità del

⁷⁶ *Ivi*, p. 257.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

⁷⁹ *Ivi* p. 258

⁸⁰ C. Garboli, *Tognazzi come Altafini* (Prato, 1 maggio 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 100-102.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 101.

Tartufo molieriano, il critico non riesce a sentire nemmeno una lontana eco.

Garboli identifica due copioni nel *Tartufo* proposto da Missiroli: al primo, quello letterale scritto da Molière, ne viene accostato un secondo colmo di simboli, ideato dal regista. Tra i due copioni si scatena però una disputa⁸² che si risolve in una recita prolissa. Paradossalmente, la ridondanza risulta in perfetto rapporto ossimorico con la vuotezza: nella versione di Missiroli, il *Tartufo* molieriano risulta infatti svuotato, sminuito, e infine riconosciuto da Garboli come un singolare fenomeno teatrale: «Ora, ridurre il *Tartufo* a una trama verbosa, a un impiccio e a una stupidaggine è forse possibile a chiunque. Ma ridurre il *Tartufo* a nulla, a puro nulla, è un'impresa da titani».⁸³

Il critico, come riscontreremo nell'evolversi dell'analisi, non si oppone a una eventuale, personale rilettura dei classici, ritenendola, talora, un'azione meritoria. Epperò, per considerarsi tale, l'azione necessita di una fedeltà rinnovata dal coraggio creativo, un presupposto che viene sicuramente a mancare nella regia di Missiroli: Un Tartufo, che a chiusura di sipario, esce di scena mortificato, una realizzazione per la quale Garboli formula, da ultimo, l'ipotesi di una plausibile fobia: «Solo Molière, sarebbe capace di penetrare nella psiche di un simile regista e di immaginarselo con gioia sulla scena».⁸⁴

L'interesse manifestato dal teatro italiano per la commedia molieriana, talvolta, si tradusse in momenti di piacevole stupore per Garboli

Leggendo fra le righe del saggio *Il mistero di Tartufo*,⁸⁵ pare quasi di osservarlo mentre si accinge a discutere con fervore uno degli spettacoli che il critico individuò fra i più sorprendenti della stagione, vale a dire la fortunata realizzazione radiofonica che ne operò Giorgio Pressburger nel 1973 per il Programma Nazionale. Garboli, recensore d'eccezione dell'opera radiofonica, realizza un'impresa critica ardua, innovativa rispetto al panorama della critica teatrale, un'impresa che numerosi suoi colleghi non avrebbero osato affrontare.

Cesare Garboli discute così lo spettacolo: «Una regia ardua e difficile, Molière accostato con umiltà e intelligenza da parte di un regista che si era evidentemente appassionato a pensare e a capire».⁸⁶

In questo articolo il critico dà conto di una rappresentazione che sembra finalmente sfatare il mito di un pubblico più interessato alle inezie che ai contenuti. Ciò che sorprende il critico è però la reale rinascita di Molière, Tartufo che rientra trionfalmente tra i grandi temi della

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 102.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ C. Garboli, *Il mistero di Tartufo* (Roma, 22 marzo 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 48-53.

⁸⁶ *Ivi*, p. 48.

nostra coscienza, una rinascita che sembra materializzarsi nell'acuta e lucida lettura realizzata da Pressburger.

Il *Tartufo*, è solo in apparenza una commedia: su uno schema eminentemente comico, Molière ha costruito una macchina di finzioni dentro la quale Tartufo, eletto a emissario dell'ipocrisia, è in realtà il personaggio che finge meno, e dove la vera finzione è invece da ritrovarsi nei ruoli tradizionali della commedia: gli innamorati litigiosi, il padre stolto, la moglie saggia, la serva loquace. Tecnicamente la commedia sembra costruita per autenticare il conformismo della perbenista società di Versailles, nella quale ciascuno dei personaggi recita una parte borghese. Se dovessimo tenere conto solo di questa convenzione tecnica, sottolinea Garboli,⁸⁷ il *Tartufo* resterebbe solo una commedia. Epperò, a renderla un tragedia interviene un elemento di scandalo: attraverso la figura di Tartufo lo schema borghese denuncia la borghesia stessa. Pressburger individua nel personaggio un giustiziere della finzione che si ripete all'infinito e che Molière è riuscito a cristallizzare in quel microcosmo che è, per l'appunto, l'intreccio di *Tartufo*.

Simile al bagliore di una certezza improvvisamente negativa, che rischiari di luce vitrea il buio castello di menzogne nel quale viviamo, questo lampo è insieme di rivelazione e disperazione. dalla commedia delle finzioni, ci dice Tartufo, non si può uscire.⁸⁸

Attraverso questo passo, Garboli sembra tracciare sulla fisionomia del personaggio molieriano il nostro stesso destino. Molière, mettendo in scena Tartufo, rivela il teatro oltre il suo sistema ordinario, nella sua essenza, portando il teatro nella realtà, e la realtà all'interno del teatro.⁸⁹ Tartufo non è dunque solo un impostore, è un messaggero di verità.

Se il Tartufo di Pressburger è il giustiziere del nostro mondo fittizio, non smette per questo di essere, lui per primo, la finzione delle finzioni, l'ultimo inarrivabile enigma. Il personaggio subisce ancora una volta una metamorfosi, e da tragico muta in un eroe dedaleo, simile a un labirintico intrico di specchi, un *Tartufo* ambientato in uno spazio metafisico, rarefatto. L'analisi sviluppata da Garboli mette a fuoco l'obbiettivo di Pressburger: rappresentare l'impossibilità di distinguere il vero dal falso, che sarebbe insita in Molière stesso. «Quello di Pressburger – afferma il critico – non è solo un Tartufo che non fa ridere. È un Tartufo da incubo, la tetra cerimonia della bugia.»⁹⁰

Garboli, tuttavia, avanza l'ipotesi di una spiegazione più coerente con l'universo di Molière. Il

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 49.

⁸⁸ *Ivi*, p. 50.

⁸⁹ Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 122.

⁹⁰ C. Garboli, *Il mistero di Tartufo*, in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 50.

critico ora, osservandolo senza la lente dello specialista, mette in luce un tratto fisso e rilevante della figura di Tartufo: è un personaggio servile, il quale, viola lo schema teatrale costruito secondo la tipica opposizione tra servo e padrone, sfidando quel sistema dicotomico: Tartufo si comporta come un uomo il cui potere nasce dal nulla, il suo è infatti un potere che spinge dal basso, che differisce da quello ereditato con il privilegio. Garboli si riferisce alla prerogativa degli aristocratici di vivere abbandonandosi alle passioni, e ai servi che saprebbero vivere la vita, ma non possono farlo. Tartufo, infrange questa legge e da servo diviene un personaggio tragico, rivoluzionario.⁹¹ Garboli apre dunque un varco sulla figura di Tartufo, conferendogli nuova luce: il critico non lo circoscrive al ruolo di servo ambizioso, di subdolo ipocrita; vive in lui anche una componente violenta, simulatoria, che lo colloca in una dimensione di assoluta modernità. Ad emanciparlo come personaggio moderno sono precisamente la politica e la psicanalisi.⁹² Tartufo, invero, utilizza la sua condizione servile come uno strumento di lotta, in un disegno che supera l'obbiettivo d'impadronirsi di una famiglia, ma prevede il perseguimento di una liberazione integrale, assoluta. Il personaggio molieriano, pienamente cosciente della sua condizione d'inferiorità e dei pregiudizi sociali che ne conseguono, si libera dalla miseria attraverso le uniche armi di cui dispone: l'intrigo, l'intelligenza. Il suo intelletto necessita, però, di un padrone, e lo sceglie in un potere dalle proprietà benefiche: «È il potere al servizio della santità di una causa, protetto dall'intoccabilità di una causa».⁹³ Garboli ci introduce a un Tartufo che si presenta puntualmente come un devoto mediatore, lasciando intravedere nella condotta del personaggio, una sfumatura che rimanda a valori fittizi, alle stesse leggi intoccabili della politica. Nel corso del suo processo liberatorio, Tartufo attua una riconquista del potere attraverso il calcolo, secondo un progetto che trova terreno fertile nel rapporto instaurato con il suo padrone, nel quale, Garboli riconoscerà le stesse dinamiche freudiane del rapporto tra psicanalista e paziente. Orgone è una sorta di tiranno astioso, ma sarà Tartufo ad acquietarlo, liberandolo dal conflitto: un obbiettivo perseguito con il piglio di un politico. Il servo, uomo di religione, organizzerà la famiglia del suo padrone secondo un sistema intimidatorio, riflettendo la struttura stessa della società che si prefigura come corpo malato, e dei rapporti che essa intrattiene con la politica, impegnata a curare quel corpo infermo somministrandogli amari rimedi.⁹⁴ Sulla scorta di questa analogia, appare chiara la visione di Garboli: un Tartufo percepito come un medico capace di guarire il cancro annidato all'interno del teatro

⁹¹ Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 141.

⁹² Cfr. *ivi*, p. 140.

⁹³ *Ivi*, p. 41.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 140.

molieriano, un male che tende a degenerare in metastasi. Il personaggio servile indossa le vesti di un guaritore passionale, luciferino. Ma guarire, nel suo caso, significa anche plagiare.

È il primo dei grandi malati di Molière, così com'è il primo dei suoi medici. È una peste, un cancro sociale, ma è anche la coscienza impudente e teatrale dell'infezione che gli dà vita.⁹⁵

La figura del medico e del politico si fondono in uno stereotipo: l'uomo in cerca del potere che per ottenerlo si avvale di astute e sofisticate tecniche di comunicazione, sottilmente mafiose, mentre chi lo ascolta, affascinato da quell'eloquenza manipolatoria, ne viene infine contagiato e dominato.

Nell'analisi di Garboli, la figura di Tartufo sembra ormai dilatarsi a pura funzione metateatrale, vale a dire, a una nitida rappresentazione della natura politica della realtà: il personaggio molieriano indossa una maschera di valori fittizi, riassumendosi infine in un paradigma politico e sociale.

Il prezzo da pagare per liberarsi dalla sua condizione servile, però, è altissimo: esige uno straniamento, un totale distacco dall'affettività: «Se è la coscienza del male a liberarci, è solo il male a renderci intelligenti. Non ci resta che praticarlo, che servirlo con correttezza e diplomazia. È il messaggio di Tartufo».⁹⁶ Ma la salute di Tartufo, spiega Garboli, conquistata attraverso l'astuzia, l'intelligenza, si rivela in realtà falsa: cercare di raggiungere con la frode ciò che solo la natura può dare è infatti impossibile, poiché è la natura a sceglierci. La legge del teatro testimonia dunque che la vita è un privilegio solo a patto di saperla sentire ciecamente, furiosamente, ed è questo che manca all'intelligenza di Tartufo.⁹⁷

Il teatro di Molière è un luogo affollato dalla malattia, ma in questo teatro patologico, schizofrenico, Molière si schiera comunque dalla parte delle passioni: se la salute è quella di Tartufo, è meglio infine essere malati. In questo tratto, Garboli riconosce la grandezza di Molière.⁹⁸

Nel corso delle sue indagini, Garboli individuò una sorta di legame di fratellanza fra il personaggio di Tartufo e quello di Don Giovanni, traducendolo in un rapporto di parallelismo complementare: il primo è un miserabile, il secondo un privilegiato, vale a dire il controcanto della condizione servile. Epperò, come il servo, anche il gentiluomo presenta uno stretto legame con la religione e con la pratica dell'ipocrisia. Tuttavia, è necessario precisare il fatto

⁹⁵ C. Garboli, *Poscritto*, cit., p. 354.

⁹⁶ C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 25.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 145.

che Garboli non individua nella simulazione e nella falsa devozione tout court il bersaglio di Molière, bensì nel potere politico, nella sua vocazione servile. Entrambi i personaggi delinquono per il potere e con il potere, anche se la forza di Don Giovanni nasce, per l'appunto, dal privilegio, mentre quella di Tartufo si origina dalla frustrazione.⁹⁹

Il *Don Giovanni*, prima di giungere a Molière, aveva subito, nel corso dei secoli, numerosissime e imprevedibili metamorfosi: nato teatralmente a Siviglia nelle vesti del gentiluomo aristocratico e dissoluto e attribuito a Tirso De Molina, arrivò in Italia attraverso le compagnie spagnole, entrando presto a far parte della Commedia dell'arte che seppe svilupparne il potenziale comico, introducendolo, infine, nelle sale della Commedia italiana a Parigi, dove avvenne l'incontro con Molière.¹⁰⁰ Il drammaturgo francese mise in risalto la novità di un personaggio aristocratico che si ribella al proprio ruolo reincarnandosi nelle vesti di un cinico libertino, un ateo, un demistificatore che disprezza sia le leggi umane, sia quelle divine. Ma, ancor prima della sua mutazione in libertino miscredente, Garboli individua in Don Giovanni il protagonista di una rivoluzione tecnica: «un corpo antiteatrale inserito in un sistema teatrale, un anticorpo che denuncia la falsità, il pregiudizio, l'ipocrisia di un sistema di cui, tuttavia, egli fa parte integrante».¹⁰¹ Don Giovanni è un demistificatore che, a differenza di Alceste, il quale, oppone resistenza a un sistema estraneo ai suoi valori etici, s'ingloba invece a quel sistema, vi si mimetizza.

Se Don Giovanni è un nobiluomo composto, algido, sibillino, la sua ipocrisia, viene tuttavia interpretata da Garboli non come un vizio, ma come una scelta di sopravvivenza.¹⁰² Don Giovanni è uno sperimentatore, il solo a non fingere in un sistema fittizio, un infaticabile cavia della realtà.

Nel *Don Giovanni* di Valentino Orfeo, andato in scena al *Teatro Spaziouno* di Roma nel 1976, e che Garboli recensì nel saggio: *Don Giovanni uomo a metà*,¹⁰³ il regista, come sottolinea il critico, fu ispirato dal personaggio di Puškin, che aveva fatto del personaggio molieriano un sognatore e un poeta, coerente con una sensibilità preromantica, accostato però al primo gentiluomo dissoluto di Tirso De Molina. Il giudizio di Garboli in merito allo spettacolo è che sia stato trascritto il prototipo di un Don Giovanni lievemente primitivo, un uomo primordiale che talora esterna una gioia velata di malinconia. Un Don Giovanni un po' troppo emotivo e

⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 23,55.

¹⁰⁰ C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 233.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 234.

¹⁰² Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 53.

¹⁰³ C. Garboli, *Don Giovanni uomo a metà* (Roma, 20 maggio 1976), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 233-235.

dunque ben lontano dal personaggio rivoluzionario ravvisabile nella lettura del critico.¹⁰⁴ In Don Giovanni, invero, Garboli riconosce anche un uomo in fuga, un personaggio avvolto da un alone di mistero, preda di una passione per le donne, appagata attraverso il possesso dell'oggetto del desiderio, per poi sottrarsi ad esso in una sorta di rituale infinito, quasi un antidoto alla patologica incapacità di risolvere le tensioni erotiche.

Con Don Giovanni, ci troviamo di fronte a una misteriosa patologia: l'ossessione e insieme la repulsione per le donne è una nevrosi, nella quale Garboli presagisce nitidamente il rifiuto della maternità.¹⁰⁵

Dalla lettura garboliana sarebbe lecito intravedere l'andatura dello psicanalista, una prospettiva freudiana volta a chiosare quella tensione infelice che pervade la figura di Don Giovanni, quell'oscillazione tra Eros e Thanatos, tra istinto di vita e istinto di morte. In questo tratto rilevante, in questa esclusione del principio femminile dal proprio sistema interiore, il critico riscontra una metamorfosi: la salute di questo eroe tragicomico muta in patologia,¹⁰⁶ rivelando un'altra simmetria che lega Don Giovanni a Tartufo: una natura schizofrenica che li accomuna nel duplice ruolo di medico e malato.¹⁰⁷

La metafora patologica, epicentro del teatro molieriano, attraversa, parallela e costante, la dialettica garboliana, tanto che il critico, nella prefazione a *Il malato immaginario* affermerà: «Vivere è essere malati».¹⁰⁸ Una concezione dualista, che come un fil rouge lo ricongiunge a Molière, in quella peculiare attitudine di diagnostico della realtà.

Convinzione di Cesare Garboli, era che si potesse realizzare un teatro valido anche con idee sbagliate: ciò presupporrebbe un certo margine di libertà, entro il quale l'autore, il regista, l'attore in questione, si trova ad agire. Nessuno impedirebbe loro, ad esempio, di mettere in scena un Don Giovanni come stereotipo di eroe borghese, purché la fase progettuale disponga di validi strumenti affinché l'opera rivisitata si traduca in un'esperienza creativa, capace di avvolgerla in una nuova luce. Del resto, il critico si era sempre dimostrato curioso, aperto verso la vasta rete di soluzioni che il teatro poteva offrire, a patto però che questo non si smarrisse fra i sentieri intricati delle possibilità, rischiando magari di sminuire il teatro tout court, o nel peggiore dei casi di "svuotarlo".¹⁰⁹ Questo, è ciò che accade al *Don Giovanni*

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 233.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 234.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 235.

¹⁰⁷ Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, p. 100.

¹⁰⁸ S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, Edizioni Medusa, Milano, 2014, cit., p. 49.

¹⁰⁹ Cfr. C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 287.

proposto nel 1977 dal regista Mario Missiroli. Nel saggio *Don Giovanni senza donne*,¹¹⁰ dedicato allo spettacolo, dall'indagine di Garboli appare chiara la difficoltà di dissociare Missiroli da uno stile registico che non può prescindere dalla parodia e dalla lettura in chiave comica. Il suo Don Giovanni, vuole sfidare non solo le convenzioni sociali, ma la morte stessa, in un duello che ha come arma una virilità integrale, sempre in disaccordo con la legge di dio, ma viene invece privato della sua forza vitale. Nella rappresentazione di Missiroli viene messo da parte il miscredente e il suo fatale incontro con la statua del commendatore, che trascinandolo con sé negli inferi, si materializza nella condanna di un uomo che aveva ripudiato le donne. Non vi è traccia, inoltre, del seduttore con le sue comiche conquiste, tragiche nelle conseguenze; dell'assassino e del demistificatore. Il regista, infine, ha preferito dare risalto alla figura di Sganarello a dispetto della centralità di Don Giovanni. Garboli non condivide tale scelta registica, dove l'esaltazione del personaggio servile avrebbe l'effetto di deprimere il padrone, riducendo Don Giovanni a una figura accessoria, una marionetta, un'entità vuota.¹¹¹ Il critico non può assolvere un Don Giovanni assente: «si può fare dell'ottimo teatro anche con idee sbagliate. Il fatto è che non si può fare un *Don Giovanni* senza Don Giovanni». ¹¹²

Il messaggio custodito nel teatro molieriano è sempre amaro e insieme allegro, giocoso e ad un tempo torbido. Fra le commedie di Molière *George Dandin* è sicuramente quella in cui i concetti ossimorici di riso e pianto si trovano a convivere nella stessa tragica farsa. L'opera viene introdotta nel saggio *La farsa allo specchio*¹¹³ in occasione della sua messa in scena nel 1973 da parte della *Cooperativa Teatro Franco Parenti*, per i trecento anni della morte di Molière. Benché Garboli rimproveri a Parenti una preparazione piuttosto approssimativa, lo spettacolo guadagna comunque il suo incoraggiamento. Del resto, il critico riconosce che la rappresentazione sia il frutto di una scelta stilistica ben precisa: Dal punto di vista scenografico, Parenti decide di eliminare tutti gli elementi che possano rimandare alla condizione di ricco agricoltore di Dandin, optando, al contrario, per la geometria dell'impianto e una semplicità del disegno. Del resto, *George Dandin* è già per sua natura un'opera enigmatica, e solo apparentemente una farsa, sul cui spartito parodistico, si fa strada una nota amara, talora, feroce. Dandin, un contadino arricchito, sposa una giovane aristocratica con lo scopo di elevarsi socialmente: dalla donna, sarà continuamente tradito e umiliato. La giovane fedifraga, peraltro, è appoggiata dai genitori ai quali il poveruomo non riesce mai a dimostrare

¹¹⁰ C. Garboli, *Don Giovanni senza donne* (Roma, 31 marzo 1977), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 287-289.

¹¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 288-289.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ C. Garboli, *La farsa allo specchio* (Milano, 26 aprile 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 68-71.

i tradimenti della figlia; dileggiato anche da questi ultimi, come da tutti i personaggi della commedia. Il contadino plebeo si trova così a portare sulle spalle il fardello del divario di classe: la farsa lascia ora trapelare la critica sociale, evidenziando l'inconciliabilità fra due mondi. Garboli, tramite il *George Dandin*, mira a mettere in luce alcune dinamiche del teatro molieriano:

Di regola Molière rispetta una fabbrica passionale: infierisce a caldo sui vizi che deformano la figura naturale dell'uomo e lo rendono schiavo di un'idea fissa, di una cecità che è malattia e solitudine. Molière osserva questi vizi dilatarsi, [...] svilupparsi come cellule che impazziscono.¹¹⁴

Nel *George Dandin*, secondo le osservazioni del critico, a questo meccanismo patologico che si sviluppa in crescendo si sostituirebbe un poveruomo che entra in scena già rinsavito della propria pazzia. La commedia comincia quando è già finita. Tutti i personaggi sono come funzioni della logica teatrale e, mentre si assiste al progressivo svisceramento della farsa, Dandin, diventa egli stesso vittima del teatro. Questo singolare processo viene messo in luce da Garboli nel suo saggio: «In questo piccolo trionfo di teatro farsesco che si guarda allo specchio, Molière lascia emergere la nota che gli è più congeniale: l'ossessione, la follia».¹¹⁵ Ecco, la farsa si evolve in commedia tragica, e il personaggio mostra la sua reale aberrazione morale, determinata non tanto dalla sua ambizione sociale, ma da un elemento non del tutto evidente in primo piano, ovvero dalla sua gelosia: «La gelosia si ribalta in se stessa, e un rozzo, stupido, volgare bisogno di "verità" può portare uno straccio d'uomo all'abiezione».¹¹⁶

Il saggio garboliano «*Molière in parrucca*»,¹¹⁷ è uno di quei casi in cui il critico non cela una certa indignazione, domandandosi se sia giusto rivisitare un classico con il solo risultato di farlo apparire inferiore a se stesso. Il saggio è infatti dedicato alla versione italiana dell'opera *Le furberie di Scapino*, per la regia di Roberto Marcucci, rappresentata al *Teatro dei Satiri* a Roma, nel 1976.¹¹⁸

Prima di procedere al confronto tra l'opera e la versione di Marcucci, il critico si sofferma sull'originale, sviluppando un'analisi sulle intenzioni dell'autore rispetto all'opera, in una comparazione che mostra ancor più nitidamente il divario fra le due. Secondo il critico, in quest'opera, Molière dismette i panni del moralista politico per celebrare la forma teatro con:

¹¹⁴ *Ivi*, p. 69.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ C. Garboli, *Molière in parrucca* (Roma, 12 marzo 1976), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 201-202.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 201.

Perfette simmetrie involontarie, situazioni risucchiate dal ritmo, recupero di acrobazie da commedia dell'arte, leggi esatte di apparizione dei personaggi, dialoghi dal meccanismo che si articola docile come le giunture di uno scheletro.¹¹⁹

Analogamente al *George Dandin*, ne *Le furberie* i personaggi evaporano, diventando dei corpi metateatrali, funzioni incastrate in uno schema geometrico. L'intreccio non esiste più, poiché tutto giocato sulla perfezione del ritmo, sulla rapidità dell'azione, in quello che Garboli descrive come segue: «Il segreto delle furberie è tutto [...] nella distribuzione dei contrattempi, nel folle, funambolico automatismo che si sostituisce alla trama. Questo automatismo sorregge, con equilibrismi da acrobazia, situazioni di inverosimiglianza assoluta. Il teatro diventa un "flipper"». ¹²⁰

Ebbene, Garboli a questo punto si domanda il motivo per cui Roberto Marcucci si sia cimentato in una sfida persa in partenza: nella rivisitazione del regista viene infatti messo in scena un Molière fiacco, dai ritmi lenti, dove in luogo degli acrobatismi, della molieriana nudità teatrale, prevale la simmetria, la casualità. Perfino gli attori cercano faticosamente di recitare il copione, in una sfida troppo ardua rispetto alle proprie potenzialità recitative. *Le furberie di Scapino* viene, conseguentemente a tale mancanza, distorta dalla piattezza dell'azione, dai ritmi interminabili, dalla convenzionalità. Si celebra, insomma, un Molière «in parrucca». ¹²¹ Il critico, non può assolvere la versione di Marcucci lontana anni luce da quella allegra commedia che Molière amava sempre ibridare con i toni vigorosi della tragedia.

In tutti i suoi capolavori Molière ha osservato con precisione chirurgica la malattia nelle sue molteplici manifestazioni, "infettando" i suoi personaggi, per poi trasferirli nella rappresentazione di una società corrotta dai peggiori vizi capitali. Cesare Garboli, nel saggio *L'uomo in Frac*,¹²² titolo riferito alla versione del Misanthropo, diretta e interpretata da Franco Parenti nel 1976 al *Teatro Valle* di Roma, introduce la figura di Alceste, nella quale confluiscono tutti i modelli, nonché tutti i segreti del fare teatro: commedia d'intrigo, dramma sentimentale, diagnosi sociale, un tecnicismo ispirato a un ideale di teatro concepito come gioco di satira culturale, e strumento per rivelare sul palcoscenico, l'ipocrisia stessa.¹²³

Franco Parenti, si misura con una versione attualizzata de *Il Misanthropo*, un quadro falsificato, all'interno del quale il tema mondano si fonde all'uso di un linguaggio enfatizzato da rime, in

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 201 e 202.

¹²¹ *Ibidem*. La citazione si riferisce al titolo del medesimo saggio: *Molière in parrucca*, in *Un po' prima del piombo*, e si collega a un'affermazione di Garboli all'interno dell'articolo : «Dov'è il regno della nudità teatrale, si celebra uno spettacolo parruccone [...]».

¹²² C. Garboli, *L'uomo in Frac* (Roma, 6 ottobre 1977), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 318-319.

¹²³ Cfr. *ivi*, p. 318.

cui Garboli individua una singolare sensazione di stordimento.¹²⁴ Sul piano sociale, invece, il salotto di Celimene viene aggiornato secondo il modello di un odierno salotto milanese, come se lo sperimentalismo di Molière potesse essere ridotto all'abbozzo di una commedia dai toni leggeri, a una *pochade*.¹²⁵ Il copione molieriano, di conseguenza, viene compresso in una scena incolore, dentro la quale si muove Parenti nelle vesti del Misanthropo, non con il consueto abito a nastri verdi, segno distintivo di Alceste, ma con il frac. Inoltre, secondo l'analisi di Garboli, l'attore, fra le linee della virtù e della malattia, scorge un Alceste frustrato, e alternando incomunicabilità e frustrazione, mette in scena un inconsueto Misanthropo, ansimante, ansioso, costantemente impegnato a farsi comprendere, un fantoccio con gli occhi umidi dal pianto.¹²⁶

Il Misanthropo di Molière, secondo Garboli ha tra i suoi punti di forza il tema dell'incomunicabilità tra simili che si traduce in una feroce denuncia alla società, considerata un luogo ambiguo, abitato da arrampicatori e arrivisti, e caratterizzata dalla simulazione, dal calcolo, da oscuri rituali di potere. Come osserva Garboli: «È nel *Misanthropo* una società senza tempo, luogo di false apparenze mondane e di frivoli opportunismi, società-parassita che ruota intorno al punto di luce, o di ombra, dove si detiene e si esercita il potere».¹²⁷ Il Misanthropo, come un funambolo, resiste al di là dell'abisso di un mondo corrotto, un divario insanabile tra quella realtà e i suoi principi etici. La capacità di Molière, di tradurre la natura umana attraverso la malattia, l'infezione del vizio, nel *Misanthropo* viene trasfigurata nella virtù di Alceste, nella sua rettitudine. Un personaggio, a cui è stato inoculato un veleno più amaro del fiele, una malattia che infine lo esorterà ad allontanarsi dall'ipocrita società dei compromessi, per ritirarsi a vivere discosto dalla mondanità, e da quella realtà definitivamente inconciliabile con i suoi valori di giustizia e verità.

Nella sua prefazione a *Un po' prima del piombo*, Ferdinando Taviani suggerisce una sorta di analogia tra Garboli e il Misanthropo di Molière, parlando per il critico di una vera e propria «sociopatia»¹²⁸ ovvero, il dolore del critico-scrittore rispetto ai tragici accadimenti politici e sociali che animarono dolorosamente l'Italia negli anni di piombo, una sofferenza che raggiungerà il suo apice durante i cinquantacinque giorni dell'Affaire Moro.¹²⁹ Le conseguenze di questo evento sul critico, furono la limpida e struggente consapevolezza di non essere più tutelato quale onesto cittadino da una classe politica irrimediabilmente

¹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 319.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 318.

¹²⁸ F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XII.

¹²⁹ Cfr. *ibidem*.

corrotta; l'estraneità da una società avvezza all'illegalità, alla disonestà e alle ingiustizie. Si tratta di un'amara presa di coscienza alla quale seguirà la decisione di abbandonare Roma e la mondanità, per trasferirsi nella sua casa avita: «[...] Non fu neppure una ribellione, la mia, ma un modo di fuggire da una mascherata collettiva della politica e della società».¹³⁰ dichiarerà Garboli. Queste le parole di Taviani: «Sembra di sentir parlare un moderno Alceste, in una versione attualizzata e politicizzata de *Le Misanthrope*,¹³¹ "il romito di Vado di Camaione", lo chiamerà stizzosamente Fortini nel '92».¹³²

Nel corso delle analisi critiche di Garboli si è parlato di un teatro possibile, quello che il critico non si stanca mai di riproporre all'attenzione del lettore, un teatro da scovare sotto la concrezione della commedia d'impianto classico. A questo proposito, uno dei punti cruciali del percorso molieriano compiuto da Garboli, può essere individuato in Francia, ad Avignone, precisamente, nell'estate del 1978. Qui, il regista francese Antoine Vitez, mise in scena il *Tartufo*, il *Don Giovanni*, il *Misanthropo* e *La scuola delle mogli*. Le commedie molieriane, si collegano come in una saga, dove gli attori e le attrici, nel passaggio da un personaggio all'altro, realizzano una continuità fra i diversi momenti, come se le diverse opere fossero attraversate dagli stessi personaggi, dai medesimi tipi. Garboli, recensendo lo spettacolo nel saggio *Molière e Vitez*,¹³³ gioisce di questo aspetto:

Un gruppo di attori affiatati si cimenta con un classico incrostato di false interpretazioni e lo libera, lo esplora, lo visita. Finalmente, per dirla con Don Giovanni, lo invita a cena [...] la vecchia baracca di Molière, per infiammarsi, non ha neppure bisogno del cerino. Ha solo bisogno che qualcuno la guardi, le getti sopra un'occhiata.¹³⁴

Cesare Garboli riconosce a Vitez il grande merito d'essere riuscito a inglobare le quattro opere molieriane in un disegno teatrale omogeneo, armonico, che suggerisce l'immagine di un retablo, dove l'unione di ogni singolo quadro, forma un unico superbo affresco, e i diversi personaggi, come figure intagliate all'interno del dipinto, confluiscono in unico grande tema.

Altro pregio riconosciuto ad Antoine Vitez è quello d'aver realizzato il suo progetto registico senza essersi preoccupato se i testi di Molière appartenessero al passato o al presente « [...] come se le parole di Molière, scritte ieri, fossero state scritte oggi, e come se il linguaggio molieriano di "oggi" fosse però il misterioso risultato di una spedizione archeologica, il frutto

¹³⁰ *Ivi*, p. XIII.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² La citazione di Fortini si trova in F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XIII, e si riferisce a una dichiarazione dello scrittore in un articolo su «L'Indice» del Settembre 1992.

¹³³ C. Garboli, *Molière e Vitez* (Avignone, 30 luglio 1978), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 333-336.

¹³⁴ *Ivi*, p. 334.

di un ritrovamento».¹³⁵ L'affermazione del critico è significativa per comprendere quale sia, nella sua ottica, il modo più efficace di ridare vita a Molière, vale a dire, evitando sia di scivolare in una stolta revisione avanguardistica, sia di cadere in una pedante quanto riduttiva ricostruzione dell'epoca. Ecco come si sviluppa, nella visione critica di Garboli, l'idea di un possibile Molière moderno: un Molière epurato dall'antiquariato del Seicento, dal mobilio d'epoca, dal décor, e che conserva, tuttavia, il gusto della contraddizione in un rapporto dialettico fra antico e moderno, fra oggi e ieri, fra ciò che è morto e ciò che ancora vive.¹³⁶ Molière viene sottratto a un vetusto Seicento, guadagnandosi il diritto di rinascere nell'attualità del presente.

Epperò, la vera, grande forza di Vitez viene individuata da Garboli non nella regia, ma nella recitazione, in quel rapporto osmotico creatosi fra gli attori e i personaggi molieriani: una forza che si genera nell'attivismo della rappresentazione, nella libertà d'azione, in una profusione di iniziative che si liberano nello spazio teatrale. Un magico sodalizio, in cui ogni attore ricopre un ruolo di primo piano in ciascuna delle commedie incastonate nella griglia molieriana. Tra i personaggi si creano delle connessioni interne: Don Giovanni si collega a Tartufo, Alceste a Don Giovanni e così via, dando vita a una serie di scambi di ruolo fra gli attori che recitano il proprio personaggio ma anche il suo opposto, il servo e il padrone, il protagonista e il suo vice. All'interno di questo circuito, Garboli scorge una singolare figura di attore, che all'interno dell'apparato teatrale, s'impegna a recitare ogni volta, se stesso.¹³⁷ Gli istrionici attori di Vitez, recitano Molière con ampia libertà, come osserva il critico: « [...] allentano i ritmi e li stringono, giocano, litigano, urlano, [...] scelgono di volta in volta, la propria azione. Il teatro "si fa" nella momentaneità, nell'attualità dell'azione».¹³⁸

La peculiare attenzione nei confronti del ruolo dell'attore potrebbe spiegarsi con l'idea di teatro di Garboli: unici suoi riferimenti non sono gli storici e i teorici del teatro, ma gli attori, nei quali riconosce la materializzazione stessa del teatro. Seppure uno spettacolo dovesse presentarsi magistrale dal punto di vista registico, Garboli non potrebbe mai assolvere l'interpretazione mediocre di un attore,¹³⁹ poiché, il teatro stesso è padroneggiato dagli attori: «Ne ho frequentati molti – dichiara il critico – col rischio d'impazzire. Perché gli attori vivono murati in un sistema dove ogni espressione può avere dieci o venti livelli di comunicazione diversi».¹⁴⁰

¹³⁵ *Ivi*, p. 335.

¹³⁶ Cfr. *ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ C. Garboli, *Molière e Vitez*, in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 336.

¹³⁹ Cfr. C. Garboli, *Il grande attore* (Roma, 12 aprile 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 60-64.

¹⁴⁰ La citazione si trova all'interno dell'articolo: *Intervista a Cesare Garboli*, di Leonetta Bentivoglio, in «La

Ma cosa chiede Garboli a un grande attore?

[...] il grande attore avanza ogni sera sul proscenio dalla quinta di sinistra, il volto torturato e segnato da rughe simili a cicatrici, le palpebre abbassate e pesanti come se avesse sonno. [...] La prima impressione è che non stia recitando, ma che si appresti a farlo. Restiamo in attesa, pregustiamo, aspettiamo. A un tratto ci accorgiamo di quanto la nostra attesa sia sciocca: il grande attore sta già recitando. Ma ci accorgiamo anche che non finiremo mai di aspettare: il grande attore non reciterà mai.¹⁴¹

Non si tratta, dunque, solo di una recita, ma di un ancestrale rapporto di comunicazione, quasi una tacita complicità fra attore e pubblico. L'attore prende forma, nella mente del critico, come il messaggio e, insieme, lo strumento di quel messaggio, cominciando a esistere come puro segno.¹⁴² Le parole di Garboli sembrano suggerire l'immagine dell'attore che si trasforma in un vettore funzionale all'immersione dello spettatore nell'opera rappresentata, ne diviene il soggetto mediatore.

Uno degli interpreti in cui Garboli ha riconosciuto il potere carismatico proprio dei grandi attori, è Carlo Cecchi:

Ciò che fa il carisma di un attore, e lo fa diventare il punto di riferimento obbligato, la guida, la coscienza di altri attori, non è un "overdose" di talento; è il sospetto di una disappartenenza al teatro, la misteriosa capacità da parte di un attore di trascendere il teatro proprio nel momento in cui egli ne è il testimone assoluto [...] ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti; e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi "immateriale".¹⁴³

Carlo Cecchi è dunque uno di quei casi in cui un attore diventa un punto di riferimento culturale, oltre che una presenza quasi metafisica sulla scena, a testimoniare di quel rapporto di comunicazione non verbale che Garboli sembra avere instaurato proprio con Cecchi.

Ora, per tornare allo spettacolo di Antoine Vitez, si spiega il motivo per cui Garboli abbia concentrato la propria analisi sul lavoro degli attori all'interno del ciclo molieriano, intuendone i caratteri di novità e lodandone l'istrionismo, e come si è evinto, riconoscendo, da ultimo, proprio nella recitazione, il punto cardine dello spettacolo. Il critico non manca però di esprimere un certo dissenso, che si origina proprio a partire dalla tecnica recitativa. Garboli,

Repubblica», 6 marzo 1998.

¹⁴¹ C. Garboli, *Il grande attore*, in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 61.

¹⁴² Cfr. C. Garboli, *Lo stile di Valli* (Roma, 6 marzo 1975), in *Un po' prima del piombo*, pp. 81-83.

¹⁴³ C. Garboli, *L'attore* (1982), in *Falbalas*, Garzanti, Milano, 1990, cit., pp. 138-139.

individua nell'impianto registico di Vitez un limite di natura culturale e drammaturgica. Tale difetto si riverserebbe negativamente sulla recitazione stessa che nel suo stile composito tende al compromesso, all'eterogeneità. Sebbene, dunque, Garboli ammiri lo stile innovativo del regista, non ne condivide, tuttavia, l'atteggiamento con cui propone Molière: un Molière mondano, recitato più volte come un gioco, un passatempo da salotto. Una tecnica che, anziché "infiammare" il senso di ribellione molieriano, lo svisciva, estinguendo ancora una volta quel connubio di comicità e tragedia, quella mistura di riso e amarezza che in Molière si amalgamano inevitabilmente alla malattia.¹⁴⁴ Quanto a Garboli, Molière è per lui un nervo scoperto che, se toccato con troppo vigore, amplifica il suo malessere, per tradursi però in una scrittura sempre composta, lucidamente critica.

Alla prima recensione, ne segue una seconda, *Tutti amori malati*,¹⁴⁵ volta ad approfondire la struttura e i temi della quadrilogia molieriana di Antoine Vitez. Il saggio, viene inoltre proposto come l'analisi del lavoro del regista che rappresenti anche un promemoria dello spettacolo, per un eventuale, futuro dibattito.¹⁴⁶ Cesare Garboli, approfondisce l'analisi della tecnica recitativa messa in atto dal regista: il metodo di Vitez è quello di dar voce alle invenzioni, alle personali letture gestuali che i suoi attori producono durante le prove, riproponendole all'interno dello spettacolo: «La lentezza è il suo serbatoio»,¹⁴⁷ osserva Garboli, portando alla luce il limite di quella che veniva individuata come la caratteristica migliore dello stile registico di Vitez. Il suo punto debole, risiede nella perdita d'energia, nella recita che si evolve in un crescendo, che però procede a ritroso, in una fuga dal centro verso la periferia, destinando la narrazione a non raggiungere mai il suo apogeo.¹⁴⁸ Garboli identifica la perdita di vigore nella dilatazione fonica e gestuale, laddove gli attori mettono in scena i sentimenti di colpa o di collera, amplificandoli, fino a raggiungere il parossismo. Un'enfasi fono-gestuale dove, per contro, Molière viene eclissato.¹⁴⁹

Alla luce di questo limite performativo, il critico rileva un tentativo di compensazione che si sviluppa sul piano linguistico: Vitez vorrebbe colmare il vuoto d'azione con l'eclittismo di un linguaggio ispirato al teatro contemporaneo degli anni Settanta. Il regista, attinge al teatro moderno, trascinando Molière dentro le visioni di Peter Brook, di Grotovski, dove il teatro si sviluppa dentro un groviglio di gesti. Scrive Garboli. «Il teatro [...] si fa drammatico solo perché gli attori non escono dalla prigione di azioni che rifiutano lo scopo. La tragedia, la

¹⁴⁴ C. Garboli, *Molière e Vitez*, in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 336.

¹⁴⁵ C. Garboli, *Tutti amori malati* (Roma, 3 agosto 1978), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 337-340.

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 337.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 338.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 339.

malattia di Molière è dimenticata nel labirinto».¹⁵⁰

Altro fatto rilevabile per Garboli all'interno del saggio, è la presenza di un elemento di scandalo che si esplicita nella struttura portante della quadrilogia di Vitez: un antitradizionalismo che in alcuni suoi tratti innovativi, come abbiamo visto, era stato elogiato dal critico, ma che si trasforma in una sorta di sterile protesta contro la tradizione. L'antitradizionalismo programmatico di Antoine Vitez finisce con lo sfigurare il volto dei personaggi molieriani, riducendoli a dei modelli caricaturali della contemporaneità che trasudano, peraltro, un certo squallore: Celimene, l'astuta seduttrice de *Il Misanthropo*, viene tradotta in una stolta giullaressa; Don Giovanni dipinto come un novello assassino, in una sadomasochistica curiosità per la morte.¹⁵¹ Appare chiaro, dalle osservazioni di Garboli, come l'ostentato eclettismo di Vitez abbia generato un Molière più simile a una parodia, una modernità che regredisce, assumendo le sembianze della vecchia maschera farsesca. Sembrerebbe l'ennesimo tentativo d'evasione dalla nuda realtà del teatro molieriano: Vitez, volgendolo in moderna farsa, sembra fuggirne, rinnegandolo. Il conflitto sempre presente, costante come un'ombra alle spalle di Molière, viene azzerato: «Questo Molière "all'incontrario" si sviluppa nelle grandi linee non meno che nei dettagli. Il teatro smette di essere un gioco terribile, diventa una scommessa».¹⁵² Queste le parole di Garboli, a confermare che il teatro di Molière, privato dei suoi urti, dei suoi conflitti, non ha ragione d'essere, e resta solo quella entusiastica, puerile lettura del teatro.¹⁵³

In conclusione, sebbene Garboli con il suo approccio antidogmatico fosse disponibile a ogni interpretazione diversa o rettificata, e avesse parzialmente apprezzato il coraggio innovativo del poliedrico Antoine Vitez, non ne condivide, in ultima istanza, la forma mentis: il regista ha infatti trattato Molière come un classico da vivificare, e non come l'uomo di scienza capace di scrutare leggi occulte, l'indecifrabile enigma.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 339 e 340.

¹⁵² *Ivi*, p. 340.

¹⁵³ Cfr. *ibidem.*

Capitolo 2

Garboli critico teatrale

Nel 1969, a quarant'anni, Cesare Garboli pubblicava il suo primo libro: *La stanza separata*.¹⁵⁴ Nell'avvertenza scriveva: «più dei libri mi hanno sempre interessato le persone». [...] quello che eterneggia mi è poco congeniale. Più volentieri entro nell'ordine d'idee che niente è più sacro di ciò che non è ancora stato redento dallo stile, non ancora raffinato dall'intelligenza».¹⁵⁵

« [...] quell' affermazione – più dei libri... le persone – forse non parve detta sul serio [...] Eppure in quella frase si trova il segreto decisivo che avrà, per lui, l'impegno teatrale».¹⁵⁶ affermerà Taviani nella prefazione a *Un po' prima del piombo* .

Prima di scrivere di teatro, Garboli si era sempre occupato di libri. Sul teatro, il critico si era tuttavia interrogato sin da giovanissimo quando, studente di filologia classica, mentre si preparava a sostenere l'esame di letteratura latina, si cimentò, insieme all'amico Vittorio Sermonti, nell'interpretazione delle parole pronunciate dall'imperatore Nerone, secondo il racconto di Svetonio, nel momento in cui si toglieva la vita: «Qualis artifex pereo».¹⁵⁷

Garboli sarebbe tornato sulla celebre frase cinquant'anni dopo, in un articolo comparso su «La Repubblica» nel 2003, un anno prima della sua dipartita. Durante i colloqui fra Garboli e Sermonti, oggetto di discussione era stato il significato da dare ad «artifex»: «un termine che si trascina dietro, come la catena dei condannati, anche il valore di "qualis", e anche quello del presente "pereo"».¹⁵⁸ Mentre le versioni correnti traducevano l'enunciato come «quale grande artista muore con me», Garboli e Sermonti interpretavano il termine «artifex» con l'accezione di attore, e «qualis» solamente con la funzione di comparativo.¹⁵⁹ Secondo Garboli «artifex» non era da circoscrivere solo al significato generico ed enfatico attribuito ad «artista», ma si collegava a una meno palese vocazione di Nerone:

¹⁵⁴ C. Garboli, *La stanza separata*, Mondadori, Milano, 1969.

¹⁵⁵ F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XV.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Cfr. S. Lutzoni, *Cesare Garboli, critico con personaggi*, «Paragone-Letteratura», 111/112/113, Febbraio-Giugno 2014, p. 171

¹⁵⁸ La citazione si trova all'interno dell'articolo di Cesare Garboli per «La Repubblica» apparso il 20 Dicembre 2003 con il titolo: *Ma un imperatore muore come un'artista o come un'attore?* (si tratta, del penultimo articolo di Garboli, l'ultimo uscì il 28 Dicembre 2003 con il titolo: *Quella terra lontana che ci ostiniamo a voler capire*).

¹⁵⁹ Cfr. p. 171

Se si annette il termine «artifex» a un'area professionale, teatrale, di artisti che si esibiscono in scena, di cantori, suonatori di lira, citaredi, un'area professionale ben famigliare a Nerone e da lui sempre corteggiata, l'amplificazione del testo e la terza persona non si rendono più necessarie. Muoio, dice Nerone fra le lacrime, come un attore, come uno che recita la propria morte. Muoio, secondo la parafrasi che tanto piaceva a Sermonti, come muoiono gli attori in scena.¹⁶⁰

Un'interpretazione che non solo sintetizza «la vanità e insieme la tragica commedia»¹⁶¹ della vita di Nerone, ma è rivelatrice del precoce talento di interprete in chiave squisitamente teatrale già viva e manifesta nell'ancor giovanissimo Garboli, una premonizione del rapporto viscerale che il critico avrebbe instaurato successivamente con il teatro stesso: come sostiene Taviani «È la relazione tra recitazione e verità che non smette di attrarre Garboli, così come la capacità mimetica che non può che caratterizzare ogni lettore».¹⁶²

Negli anni Cinquanta Garboli si era dedicato al teatro come storico della cultura, lavorando alla redazione *dell'Enciclopedia dello spettacolo* diretta da Silvio D'Amico, quando ancora in Italia non esisteva un'opera di consultazione universale sulla storia del teatro. Quando Garboli torna ad occuparsene come saggista, appassionato studioso, nonché spettatore d'eccezione, è ormai un affermato critico letterario, mentre sui giornali scrive di letteratura e d'arte.

Numerosi critici e letterati degli anni Settanta esibivano per il teatro un certo disinteresse, considerandolo talvolta come banale divulgazione.¹⁶³ Garboli, al contrario, nutriva per il teatro una curiosità insaziabile, come testimoniano le parole di Ferdinando Taviani:

Fra i viaggiatori teatrali Cesare Garboli si distingue perché pone la sua postazione alla foce degli spettacoli, nel luogo dove si confondono le acque e si forma il risucchio con cui il teatro sbocca nella vita corrente.¹⁶⁴

La prospettiva di Garboli cronista teatrale non si limita a riportare al lettore il dato oggettivo, ma apre punti di fuga che consentono all'oggetto teatrale di rivivere nel presente dello spettatore-lettore.¹⁶⁵ Il critico esamina meticolosamente lo spettacolo del quale è, in primis, uno spettatore fuori dall'ordinario: Garboli stabilisce un contatto con ciò che nell'opera vi è d'implicito attraverso una sorta di critica mimetica che sfuggendo da ultimo alla pura razionalità, diviene intuito, emana delle verità che implicano anche la contraddizione.

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² S. Lutzoni, *Cesare Garboli, critico con personaggi*, cit., p. 175

¹⁶³ Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, cit., pp. XV-XVI.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. VIII.

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. XLIV.

La peculiarità dei frammenti di *Un po' prima del piombo*, deriva proprio dall'estraneità di Garboli alle convenzioni del critico drammatico che si pretenda interprete di valori puramente estetici.

La critica teatrale, è un tirocinio attraverso il quale Garboli acquisisce, proprio attraverso il suo scrivere servile, un metodo per realizzare una critica che si fa testimonianza.¹⁶⁶

Ma cosa significa «più dei libri [...] le persone»? Garboli spiega così il suo orientamento:

A regnare nei miei interessi non è la critica letteraria [...] ma un grande disordine dove nessun punto è privilegiato e tutti valgono come funzione di un'incognita che non è la "poesia" [...] Si può storcere il naso davanti al melenso romanzare di certa critica, ma non si può negare a nessuno [...] il pensiero, o il sospetto, che tra opera e autore si stenda una terra di nessuno, un continente sconosciuto che è il vero luogo da esplorare, qualcosa di simile a "un testo dentro al testo", o a innumerevoli testi dentro il testo: fantasmi inafferrabili, ma non meno oggettivi, forse, del testo in sé.¹⁶⁷

Ecco, l'attenzione di Garboli si focalizza su quello spazio intermedio fra opera e autore, dove sembra anche realizzarsi la volontà di non sottrarsi alla realtà tangibile. Nelle parole che seguono, è infine possibile ravvisare la vocazione per il teatro:

Di tutti gli strumenti d'arte, solo il teatro, scrive le proprie rappresentazioni "al presente", rinunciando ad esprimere la realtà attraverso il ricordo, o, per meglio dire [...] attraverso il già visto [...] il teatro esiste, si sa, nel momento in cui "avviene" viatico di quell'esperienza di cui sono mediatori gli attori, e che tutte le arti messe insieme non riusciranno mai a regalarci: la rivelazione di esistere.¹⁶⁸

È dunque nel viaggio di decifrazione lungo i meandri di quello spazio, il punto in cui i due poli dapprima si sfiorano per congiungersi infine in un gioco segreto. Questo rapporto circolare, questa reciprocità fra teatro e vita, si connette anche alla duplice natura di Garboli, quella di uomo assediato dall'immaginario e insieme ancorato alla realtà tangibile, e che riconosce nel teatro quanto di più vicino vi sia alla rivelazione di vivere.

La teoria di Garboli sul significato del teatro, su quale sia il suo spazio fra le forme d'arte e nella realtà stessa, può essere esemplificata in uno dei saggi di *Un po' prima del piombo*, *Mirandolina illuminista*,¹⁶⁹ dedicato a *La Locandiera* di Carlo Goldoni, e nello specifico al

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. LVII.

¹⁶⁸ C. Garboli, *Il grande attore* (Roma, 12 aprile 1973), in *Un po' prima del piombo*, cit., p. 61.

¹⁶⁹ C. Garboli, *Mirandolina illuminista* (Roma, 23 novembre 1972), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 16-18.

personaggio che ne diviene il simbolo: Mirandolina. Quest'ultima, finge ancor più di tutti i personaggi che la circondano, ma finge la sincerità, e vince comprendendo che non è veramente teatrale mentire, bensì, lo è pronunciare la verità. «*La locandiera* – afferma il critico – è un omaggio al teatro, e insieme il punto di scioglimento, la suprema risoluzione di una poetica». ¹⁷⁰ Come se il sipario scomparisse e il palcoscenico venisse annientato dal teatro vero, da quel torbido rapporto tra verità e finzione, e da ultimo, si rendesse manifesto: «il "mondo" ben più teatrale del teatro» ¹⁷¹, afferma Garboli scorgendo in Mirandolina l'ambasciatrice di questo inquietante quanto lucido messaggio. ¹⁷² Come in un teorema invertito, da una parte sembra esservi la finzione vera, gli attori, dall'altra una realtà finta, il pubblico, in un rito circolare che si celebra tra le due parti. ¹⁷³

Nel privilegio che nella visione di Garboli detiene il teatro a differenza di qualsiasi altro strumento d'arte, sembra infine risiedere la parafrasi stessa dell'esistenza:

Amo così tanto l'idea di teatro, la sua essenza inafferrabile, lo scandalo della sua stessa esistenza, che tutti gli spettacoli, quali essi siano, in cui essa si manifesta e si esprime, mi sono sempre sembrati pallidi riflessi di una terribile esperienza invidiabile in cui risiede la spiegazione di tutto. Si direbbe che esista, per me, la teatralità prima del teatro, o un teatro eternamente nascosto e invisibile dietro le sue espressioni istituzionali, misteriosa divinità che se la ride indifferente come tutte le "cose in sé". ¹⁷⁴

2.1 Il Teatro come corpo del Testo

Nell'introduzione a *Un po' prima del piombo*, Ferdinando Taviani cita un passo da un articolo di Cesare Garboli del 1975:

"Ma chi te lo fa fare?", mi diceva, qualche giorno fa, un collega, un critico di teatro, vedendomi arrancare per le calli di Venezia dietro uno spettacolo- processione. Si meravigliava che uno potesse abbandonare la letteratura per correre dietro al Living, a Barba, a *Utopia* di Ronconi. Ma ogni stagione ha i suoi fiori. ¹⁷⁵

Quell'enunciato rivelava un tono di trionfante scoperta: attraverso la copiosa produzione saggistica, le traduzioni messe in scena, il teatro di Molière, Garboli sarebbe giunto invero a ripensare il proprio rapporto con la letteratura del Novecento. ¹⁷⁶

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 18.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ C. Garboli, *Il critico spettatore* (Roma, 11 gennaio 1973), in *Un po' prima del piombo*, Cfr. p. 28.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 28.

¹⁷⁵ La citazione di Cesare Garboli si trova in: F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. X e all'interno del saggio: *Anni Cinquanta* (Roma, 20 novembre 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 160-162.

¹⁷⁶ Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 163.

Il critico non crede nell'arte come valore in sé, nelle sue espressioni puramente estetiche. Nella visione del critico, secondo una concezione dualistica, l'arte è ciò che gli uomini avrebbero inventato per sfuggire al mondo tangibile, alla sua realtà, talvolta atroce. In questa luce Garboli giunge alla conclusione che attraverso l'arte, e più precisamente attraverso la letteratura, si esprime il desiderio intrinseco alla natura umana di sottrarsi alla morte: una sorta di nevrosi che prende forma in un meccanismo di attrazione e repulsione verso la vita stessa.¹⁷⁷ La volontà di Garboli come critico e come uomo, è invece quella di volgersi verso la vita, intesa alla pari di un testo da interpretare, e di trasferirla alla scrittura, affinché in essa si possa materializzare la coscienza stessa della realtà. In questa attitudine si potrebbe riconoscere un impegno critico fondato sul raziocinio, un metodo in un certo qual modo scientifico, sistematico, che tuttavia non può fare a meno di elementi magici, come sottolinea Massimo Onofri nel saggio scritto in coincidenza del decimo anniversario della morte di Garboli:

Premesse magiche. Se le cose stanno così, si capisce che quella di Garboli fu una scommessa di chiarezza e verità, però costruita su premesse per così dire magiche, tutta giocata cioè sul rapporto complicatissimo tra visibile e invisibile, tra vita e morte.¹⁷⁸

Due anime sembrano dunque convivere in Garboli, quella di uomo pragmatico, il critico scienziato, il chirurgo che interviene sui libri come fossero dei mondi sommersi da ricomporre e da riportare infine alla luce; e l'uomo ossessionato dall'immaginario vissuto come un demone di cui liberarsi. L'istinto di liberazione, diviene prassi nella scrittura, tuttavia, nell'atto di scrivere, il critico individua una finalità principalmente pragmatica: esemplificativa, è una prefazione che serve a chiarire, a parafrasare ciò che un romanzo cela e rivela. Al contrario, se si tratta di un romanzo che in luogo della chiarezza genera delle ombre, Garboli ne scorge la sotterranea futilità, i romanzi provocano in lui un senso di *vanitas*.¹⁷⁹

Ne emerge la figura dello scrittore-lettore, come lo stesso Garboli amava definirsi, una vocazione, ancora chiosata da Massimo Onofri:

Uno scrittore, cioè, che scrive, non per segregarsi più o meno felicemente nel suo piranesiano carcere d'invenzione, ma per provare a evaderne, dopo essere stato trascinato dentro quelle mura, senza nessuna volontà, da un "demone" autoritario, assai seduttivo magari, ma alquanto molesto.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cfr. S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., p. 54.

¹⁷⁸ La citazione è di Massimo Onofri e si trova all'interno dell'articolo: *Cesare Garboli, la letteratura oltre la scomparsa dell'autore*, apparso in «La Nuova Sardegna», l'11 Aprile 2014, in coincidenza del decimo anniversario della morte di Garboli.

¹⁷⁹ S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., p. 72.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 6.

Il tema che interessa tutti i libri di Garboli è il passato. Il critico, s'interroga su cosa esso rappresenti, se il passato sia un fantasma o una realtà.¹⁸¹ Secondo Garboli la letteratura custodisce il passato, i libri richiamano una seconda realtà, della quale tuttavia non si può avere una prova empirica, tangibile; e differisce da altre forme d'arte – la pittura, la scultura, il cinema, la musica – che si fondano su una percezione fisica, chiamando in causa il presente.¹⁸² Nella visione di Garboli, il romanzo si lega dunque al trascorrere del tempo, una concezione che segna una cesura con il teatro, nel quale, al contrario, subentra la percezione che il tempo si sia cristallizzato in un preciso istante, nella sensazione che il critico descrive come «un'emozione diversa: quella che tutto stia succedendo sotto i tuoi occhi».¹⁸³

Nell'introduzione al volume *Poesie famigliari* di Giovanni Pascoli, curato da Garboli nel 1985, il critico connetteva al lavoro svolto sul «cartame»¹⁸⁴ un quesito di natura generale: «Che cosa va perduto, nella riproduzione a stampa, o meglio attraverso la riproduzione a catena di copie fedeli da copie fedeli, della "poesia" di Pascoli?».¹⁸⁵ Una domanda sollecitata da un saggio di Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*,¹⁸⁶ nel quale l'autore asseriva che nella nostra cultura si era attuata una smaterializzazione del testo, creando un'asimmetria tra letteratura e arti figurative.¹⁸⁷ Nell'introduzione a *Restauri pascoliani*, Garboli riprese il tema, che implicava stavolta anche il discorso intorno al critico, ovvero se stesso: «la "poesia" di Pascoli è studiata, qui, come se Pascoli fosse un pittore e non un poeta».¹⁸⁸ afferma Garboli. Ora, tornando alla tesi dell'asimmetria tra letteratura e arti figurative analizzate dalla prospettiva della loro riproducibilità, il critico giungeva a tali conclusioni: «A rigore, la riproducibilità tecnica di un'opera letteraria, [...] si verifica solo nei casi di riproduzione in facsimile dell'autografo, il che non avviene, come noto, in nessuno degli esemplari a noi noti della *Divina Commedia*».¹⁸⁹ Il discorso si sposta sulla riproducibilità della realtà attraverso le diverse arti: «Ogni forma d'arte, si sa, è mutilata; per esistere, per esprimersi, l'arte ha bisogno di mancare di qualcosa, di soffrire di percezioni limitate, di soffrire di un'impotenza [...] Solo il cinema, che è la realizzazione dell'idea stessa

¹⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 92.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ivi*, p. 95.

¹⁸⁴ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. XLI.

¹⁸⁵ C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, in C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 164. Ginzburg qui presenta una versione riveduta e ampliata del discorso pronunciato a Empoli in occasione del premio Pozzale, l'11 Dicembre 2005.

¹⁸⁶ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino, 1979.

¹⁸⁷ C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 164.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 165

¹⁸⁹ *Ibidem*.

di riproducibilità, ha tutto, o quasi tutto».¹⁹⁰

Questa contrapposizione tra letteratura e cinema veniva ora messa da parte per tornare al tema iniziale, ovvero la riproducibilità dell'opera d'arte, facendo emergere un nuovo elemento che richiamava il *Misanthropo* di Molière:

Ed ecco la Divina Commedia a stampa, o addirittura il testo del *Misanthrope* (tanto per complicare le cose chiamando in causa la spiegazione speculare di tutto, cioè il teatro) vantare con arroganza quel diritto all'assoluto che in realtà spetterebbe solo agli originali perduti, cioè all'autografo della Commedia, e a certe parole pronunciate un giorno da una compagnia di attori e volate via. È giusto trattare gli apografi come fossero gli orinali? Certamente no.¹⁹¹

Proprio in quella frase incastonata in un più ampio discorso, Carlo Ginzburg, all'interno del saggio che chiude il *Tartufo*, intravede la rilevanza assoluta di quell'affermazione che rivela il teatro come spiegazione di tutto, come immagine speculare della realtà.

Garboli amava esplorare le zone d'ombra, testi non ancora noti, come quando da critico-filologo si cimentò nello studio del *Journal* di Matilde, apparso nel 1992 nella *Piccola Biblioteca Adelphi*. Si tratta di un testo dimenticato, inseguito dal critico per lunghi anni: il diario inedito di Matilde, ultima dei nove figli di Alessandro Manzoni ed Enrichetta Blondel, morta precocemente, a soli ventisei anni. Una figura nella quale il critico indica una delle prime lettrici dei *Canti* di Leopardi, creando un nesso Manzoni-Leopardi nella letteratura italiana che passa per vie secondarie, non ancora illuminate, attraverso Matilde per l'appunto.

Garboli si muove nella stessa direzione analizzando il «cartame» di Giovanni Pascoli, come se si trattasse di un'area «lacunosa, impervia, accidentata, informe, casuale; però esiste, c'è; è un Pascoli che esiste, ed è questo il Pascoli che a me interessa».¹⁹² afferma il critico nei suoi *Restauro pascoliani*.¹⁹³

L'interesse critico di Garboli si è dunque sempre concentrato in quella zona franca, dove si colloca lo spazio intermedio tra vita e opera in cui la scrittura si proietta oltre il confine della letteratura. Vita e opera si legano in un rapporto di isomorfismo, per confluire in una corrispondenza biunivoca tra le due strutture. Secondo questo rapporto analogico, Garboli applica ad ogni vita lo stesso metodo di lettura e decifrazione che si applica a un testo:

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 166.

¹⁹² C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*. cit., p. 167.

¹⁹³ C. Garboli, *Restauro pascoliani*, cit., pp. 3 e 4.

Di un testo letterario mi basta sapere come si è formato, e che cosa è. Mi piace smontare i testi, rivoltarli, [...] sentirne il polso che ancora batte, il loro fiato di organismi ancora vivi e carnali, ma solo per vedere come si articolano, come respirano [...] Se poi è stata una creatività originale a produrli, mi piace eseguirli, tradurli nelle mie parole come fa un pianista quando trasforma in suoni i segni dello spartito pieno di note che ha sotto gli occhi o nella memoria, rendendo a tutti accessibile la musica. Ma un pianista, un interprete è forse un critico?.¹⁹⁴

Una domanda, quest'ultima, che sembra presupporre una negazione del concetto di critica secondo gli schemi tradizionali: il testo è divenuto un "corpo", che a sua volta dialoga con il corpo dell'attore o del critico attore. Attraverso questa concezione, Garboli tende a creare una connessione tra scrittura e vita, giungendo al superamento del dualismo che le prefigura come entità separate.

Quando Garboli parla di corpo del testo, parla anche del suo corpo a corpo con un testo, vissuto come una «lotta», come una necessità, un processo di liberazione che implica anche un patimento.¹⁹⁵ Non si può dunque parlare di un interesse estetico, ma della ricerca di una prova empirica che stabilisca se un libro sia portatore di una realtà, o non lo sia affatto. Questo è il motivo per cui Garboli sceglie di parlare di Matilde e non dei grandi temi di Manzoni: il suo interesse si volge verso ciò che è documentabile come una realtà, che filtrata attraverso la storia, ci restituisce dei concetti. È lo stesso motivo per cui Garboli è affascinato dalla pittura, concepita come rivelazione di una realtà tangibile: «Quando, nell'immenso vaneggiare dell'immaginario, finalmente approdo alla *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio, mi sento sicuro del vero».¹⁹⁶ Quando Garboli parla di Longhi, per esempio, del suo «corpo a corpo coi quadri»¹⁹⁷ della sua traduzione verbale di un quadro, si riferisce anche al corpo a corpo che ogni vero critico intrattiene con un testo:

Il testo scritto si articola come un corpo, si muove come un corpo, si traveste come un corpo, anche se le correnti fisiche che un tempo attraversavano la parola tendono oggi a sparire. In Longhi queste correnti esistono, a un grado fortissimo, e la pagina longhiana non fa altro che travestirsi e travestirle, così come si traveste continuamente un attore se vuole restituire un messaggio.¹⁹⁸

Il testo subisce una metamorfosi, il concetto di fisicità integrato al metodo critico di Garboli

¹⁹⁴ C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 169.

¹⁹⁵ Cfr. S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., p. 74.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 94.

¹⁹⁷ C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 170. Ginzburg in nota indica la citazione all'interno di: C. Garboli, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, cit., p. 14.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 171. La citazione si trova all'interno di: C. Garboli, *Longhi lettore*, cit., pp. 115-116.

rivela, in ultima istanza, come tale concezione sfoci nella predilezione assoluta per il teatro: la materializzazione del testo nella dimensione fisica del teatro si realizza repentinamente e alla massima potenza in quello spazio più volte indicato come un'intercapedine tra testo e realtà dove i due poli si ricongiungono: il teatro si realizza come corpo del testo.

Un passo che ben delinea e riassume questa enigmatica congiunzione fra teatro e realtà si trova in un saggio di *Un po' prima del piombo* dedicato allo spettacolo di Ronconi, *Utopia*:

[...] il luogo dove si consuma il sogno o l'incubo collettivo di vivere. Questo spazio, infine, è il "teatro": il luogo dove il confine e il contrario della realtà possono prendere corpo, "materializzarsi", grazie a quella suprema e scandalosa conciliazione per cui ci è dato, almeno per un istante (e quale uomo di teatro non vorrebbe dilatare questo istante a più di cinque ore?), di liberare la nostra buia condizione di prigionieri, e, finalmente, di "vederla".¹⁹⁹

¹⁹⁹ C. Garboli, *L'utopia è un incubo* (Venezia, 11 settembre 1975), in *Un po' prima del piombo*, cit. p. 140.

Capitolo 3

L'incontro con Molière: ipotesi sul Tartufo come archetipo della struttura politico-sociale nell'Italia degli anni Settanta

Percorrendo i saggi di *Un po' prima del piombo*, ci siamo orientati lungo due direttrici principali: il sentiero brechtiano e quello molieriano. Per quanto concerne Brecht, Garboli, nel poscritto all'opera, aveva chiarito come il suo interesse nei confronti del drammaturgo tedesco, fosse da ricondurre a un fenomeno oggettivo, all'interesse che ancora suscitava presso attori, impresari e registi in ambito teatrale negli anni Settanta, per altro in un clima in cui molte speranze rivoluzionarie si erano ormai dissolte: prima fra tutte, l'idea dell'indefinito progresso.²⁰⁰ Esaminando le cronache brechtiane emergono chiare le motivazioni di tale giudizio, secondo il quale una ristrutturazione dell'opera di Brecht con la sua rivoluzione ideologica, s'inseriva in un contesto storico e sociale in cui il concetto stesso di ideologia sembrava ormai fallito. Brecht, in quanto simbolo e paradigma di una rivoluzione, non si sottraeva a un processo di canonizzazione relegato a pura funzione di merce ideologica. Nella concezione di Garboli non era dunque plausibile esercitare una filosofia del teatro d'impronta rigorosamente politica. A differenza di Brecht, Artaud, per esempio, rimette in causa la percezione, inaugura una parola teatrale che non si limita a riflettere un contenuto semantico, ma esiste soprattutto per il modo in cui viene pronunciata, per la forza con cui sorge da un corpo, quello dell'attore, investendo altri corpi, lo spettatore. Il ruolo e il corpo dell'attore risultano dunque fondanti ai fini della comunicazione, che attraverso il gesto, la mimica, tende a demolire l'immobilità del testo teatrale e l'univocità del senso.²⁰¹

Il teatro epico di Brecht mira invece a mettere in luce l'intervento di un narratore come punto di vista sulla vicenda, con frequenti interruzioni attuate attraverso commenti, cori che impediscono la crescita della tensione, e inibiscono la recitazione degli attori. Il teatro infatti deve fungere, secondo Brecht, da strumento didattico, utilizzato ai fini di educare e formare il pubblico. Attraverso le tecniche di straniamento, quest'ultimo viene costantemente tenuto a distanza dai personaggi, col fine di stimolarlo ad una presa di coscienza delle contraddizioni messe in evidenza nel dramma. Contro il coinvolgimento catartico dello spettatore, il teatro epico esige dunque che nessun dettaglio della rappresentazione consenta allo spettatore d'immedesimarsi. Per questo motivo, ciò che il drammaturgo tedesco esige da un attore è una

²⁰⁰ Cfr. F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XIV.

²⁰¹ Per approfondimenti si veda il sito: [http:// www.giornalecritico.it](http://www.giornalecritico.it), ultima consultazione 11/06/2016

assoluta oggettività.²⁰²

Un' idea molto lontana, questa, da quell'immagine quasi metafisica dell'attore descritto da Garboli nel suo sforzo di trascendenza al teatro proprio nel momento in cui ne diviene protagonista assoluto. Affidando ai gesti la rappresentazione di se stesso sulla scena, il grande attore improvvisa le battute fino a non recitarle affatto, recita il copione lasciando spazio a infinite variazioni che germogliano ai margini del testo fino a farlo rinascere.

Il teatro di Brecht, come più volte Garboli esplicita, è funzionale a un preciso momento storico e politico, quello dell'adesione allo stalinismo, in cui il teatro epico assumeva il ruolo di propulsore di cambiamenti, di specchio ideologico e ammonimento della coscienza, un richiamo alle responsabilità e al dovere dell'umanità.

Garboli tuttavia non concepisce un teatro esclusivamente narratologico, nemmeno puramente avanguardistico; il critico si riferisce piuttosto a una sorta di contesa, un conflitto fra il teatro nella sua riduzione istituzionale e il teatro che si manifesta in tutto il suo scandalo, nell'immagine speculare della vita non priva del suo lato atroce, un'atrocità che il teatro testimonia e nel contempo risana.

Non è dunque l'incontro con Brecht che farà scaturire nel critico una visione nitida quanto atroce del suo tempo, quell'incontro fatale, invero, si chiama Molière. Garboli iniziò a tradurre *Il Tartufo* nel 1968 pubblicandone il terzo atto su «Paragone». Questo l'incipit delle sue *Ipotesi sul Tartufo*:

Ognuno ha i suoi classici. O, forse, ciascuno ha un "suo" classico: un compagno di veglia, un segreto e inseparabile interlocutore. Non un maestro, ma un alleato. Sulle sue immagini, e magari sulle sue deformità, misuriamo quasi senza saperlo, quasi senza volerlo, la nostra personale lettura del mondo. [...] Ebbene, questo classico personale, privato, familiare, simile alla vecchia specchiera dell'ingresso di casa che ci restituisce ingranditi i nostri piccoli pensieri, più vaste le nostre modeste emozioni, è nel mio caso Molière.²⁰³

Il passo sembra essere il felice preludio della svolta che avrebbe determinato Molière nella vita di Garboli, nella sua percezione della realtà. Le intuizioni del critico sul *Tartufo*, agiscono con la forza di una subitanea illuminazione e costituiscono le basi per comprendere la radice del suo cambiamento, delle conseguenze che Molière avrà sulla sua vita di critico e di uomo.

Molière diviene infatti un terzo occhio che scruta la società, una lente d'ingrandimento capace di mettere a fuoco i dettagli che erano sfuggiti all'osservatorio del critico. Il mondo di Molière

²⁰² Si veda il sito: <http://www.piccoloteatro.org>, ultima consultazione 07/06/2016

²⁰³ C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 13.

è un microscopio che consente a Garboli d'analizzare i parassiti che s'annidano nella società, ma a sua volta, proprio attraverso quei parassiti, Molière diviene uno strumento liberatorio capace di trasmettere a Garboli il senso di lotta contro la mediocrità stessa. Molière rappresenta invero anche uno specchio sul quale il critico può riflettersi e interloquire per chiarificare le proprie emozioni e rendere più vaste le proprie visioni: è come se nell'opera di Molière si trovasse il germe della malattia, ma anche l'unica cura.

Ferdinando Taviani parla dell'incontro fra Garboli e Molière come «d'una feconda infezione spirituale»²⁰⁴ L'infezione molieriana, con le sue tensioni infelici – l'ironia tragica, il realistico pessimismo, l'asperrima denuncia a una società corrotta e arrivista, il disprezzo per la borghesia, la misantropia, ma anche il proprio senso del ridicolo e, nonostante tutto, la capacità d'innamorarsi, – a Garboli cambia la vita.²⁰⁵ La suggestione patologica di cui parla il prefatore, in altri termini, potrebbe essere intesa come una "rivelazione", come un'esperienza in cui si dischiude un nuovo nesso fra il mondo rappresentato da Molière e la realtà storica, sociale e culturale vissuta da Cesare Garboli.

L'incontro con Molière provoca una sorta di transizione esistenziale, un passaggio liminale che, imprimendosi come forza di cambiamento investe l'esistenza stessa di Garboli, ne aumenta il potenziale creativo, ma conduce anche ad una presa di coscienza di una realtà immutabile di cui il teatro di Molière diventa l' archetipo.

«Non si entra in Molière senza conseguenze» afferma il critico in uno scritto del 1982, parlando di Cecchi, ma anche di se stesso.²⁰⁶

Il sentiero molieriano, comparato al sentiero brechtiano, va dunque inteso non solo come percorso critico ed esegetico ma come il frutto di un cammino graduale, un percorso dinamico in cui l'opera molieriana comporta una nuova visione sociale, politica, psicologica della natura umana. Sul perché Garboli abbia subito da parte di Molière una sorta di seduzione sacrale, risponde Garboli stesso:

Perché mi ha fatto vedere la comicità di ogni disperazione. Sempre mi sono piaciuti quegli Orgon, Jourdain, Geooges Dandin, quei poveri illusi che programmano i loro sogni di felicità e poi non incontrano che bastonate. Nascosto sotto i lazzi di teatro, ho sempre visto in Molière uno scienziato dell'uomo.²⁰⁷

²⁰⁴ F. Taviani, *Alla foce*, cit., p. XXVII.

²⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. XXVII.

²⁰⁶ *Ivi*, p. XXVII.

²⁰⁷ S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., p. 99.

L'idea dell'uomo di teatro come «uno scienziato di meccanismi occulti, uno scrutatore di leggi inconscie»²⁰⁸ si connette al personaggio molieriano che per primo entra nella vita di Garboli: Tartufo.

L'equivoco fra il teatro italiano e Molière, il travisamento che lo aveva catalogato come un autore da relegare fra i classici noti ma ignorati,²⁰⁹ e infine concepito come un cliché d'ipocrisia, aveva paradossalmente fornito a Garboli una tela bianca sulla quale poteva ridipingerlo a nuovo, delineando la fisionomia di Tartufo secondo i tratti del sovversivo uomo del Novecento: l'impostore, il politico, il medico, il democratico che arriva dal grado zero della società, il servo che rappresenta il mondo in tutta la sua potenza. L'ipocrisia di Tartufo, per Garboli, trascende i criteri morali mutando di aspetto: Tartufo è una peste, ma anche la coscienza teatrale dello stesso morbo che lo genera. È un medico che illude di guarire insegnando a osservare il mondo nella sua mostruosità, ma è anche un piccolo teologo della letteratura e della politica che pratica il terrorismo attraverso la cultura. I due volti, si confondono e si fondono in un modello eterno dotato di una perenne capacità di metamorfosi. Ciò che in primo piano appare come la rappresentazione di un vizio viene plasmata e infine portata alla luce da Garboli come una cristallina diagnosi della struttura politica e sociale contemporanea. Ma il nostro paese, nella visione di Garboli, non solo conosce la scaltrezza e il fare servizievole dei "Tartufi" potenti e intoccabili, ma rappresenta anche il trionfo di quel connubio tra conformismo e attitudine intimidatoria – uno dei tratti primari del personaggio di Molière – che in Italia, proprio in quegli anni caratterizzava l'ascesa politica di molti politici in erba.²¹⁰

I nostri uomini politici, se qualcuno avesse spiegato loro che il *Tartuffe* non è solo la storia di un ipocrita che viene smascherato, ma la commedia di un guaritore, di un vampiro che scambia per pia volontà di sistemazione salutare la propria sete di potere, chissà che non cercherebbero di distinguersi almeno in apparenza da quel modello.²¹¹

Una dichiarazione da cui si intuisce come Garboli riconosca nell'incontro mancato fra l'Italia e Molière qualcosa di simile a una catastrofe nazionale, per un destino che il nostro paese avrebbe potuto evitare se quell'incontro, invece, fosse avvenuto, e il teatro italiano non si fosse fermato alla superficie farsesca.²¹² Il critico dunque attribuisce al teatro molieriano un

²⁰⁸ C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 39.

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 32.

²¹⁰ Cfr. C. Garboli, *Poscritto*, cit. p. 356

²¹¹ C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 33.

²¹² *Ibidem*.

potere che investe la storia: il messaggio di Molière, se recepito, sarebbe stato capace di mettere in moto una dinamica del mutamento, una spinta storica e sociale che avrebbe potuto modellare le istituzioni e le credenze mentali, annullando dei conflitti, e creando un'inversione di tendenza in positivo all'interno della stessa struttura politica e sociale dell'Italia. Osserva Garboli: «Come immaginare un "italiano" del Seicento infuriato al pensiero di essere stato envisagé nei tratti di *Monsieur Jourdain*, di *Trissotin* o di *Tartuffe*? Ma se questo fosse successo, il nostro paese sarebbe un altro. La nostra classe dirigente meno ottusa, meno rozza, meno piena di complessi nei confronti dell'intelligenza e della cultura».²¹³

A questo discorso si collega anche quella che Ferdinando Taviani ha diagnosticato come sindrome sociopatica, e che si riferisce, come ormai noto, al dramma personale del critico rispetto alla rovinosa situazione politica e sociale dell'Italia del piombo. Una triplice equivalenza, quella fra patimento, politica e teatro, esplicitata da Garboli attraverso le seguenti parole:

Il nesso nasce dalla mia interpretazione del *Tartuffe* di Molière, che considero la vera idea della mia vita. Io ho visto in *Tartuffe* non il tipo del falso bigotto, com'era sempre stato interpretato, ma un archetipo, oltre che un prototipo del mondo moderno. [...] Non è solo un personaggio del Seicento: è un presagio del Novecento. Perché incarna un costume mentale che ci appartiene: quello secondo cui noi non possiamo fare a meno di convivere con la criminalità.²¹⁴

È nell'ultima frase del passo, che il personaggio molieriano appare nel suo folgorante presagio e diviene eminentemente novecentesco. In Tartufo, il critico riconosce un dispositivo che si muove nello spazio e nel tempo e supera il confine del Novecento penetrandolo, mentre nella tradizione critica precedente era da sempre esclusivamente catalogato come personaggio negativo, perché strettamente connesso all'ipocrisia, alla frode, al male tout court.

Garboli opera una distinzione tra criminalità e male: il male in sé, inteso nelle sue molteplici accezioni, è da sempre presente e sempre incombe sull'umanità. La criminalità, nel nostro secolo è stata integrata al nostro sistema, nel quale Tartufo diviene l'archetipo di un atteggiamento mentale, ovvero, la criminalità vissuta come fatto ordinario, e infine, perseguita come aberrante disegno politico: «Così Molière – afferma il critico – ha messo la mano sul tema più rovente della nostra vita. Ha svelato la radice comune di politica e teatro: l'ipocrisia».²¹⁵ Tale radice avrebbe trovato terreno fertile in una precisa epoca storica: l'Italia

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ La citazione si trova in *Intervista a Cesare Garboli*, di Leonetta Bentivoglio, apparso su «La Repubblica», il 6 marzo 1998.

²¹⁵ *Ibidem*.

degli anni Settanta, che meglio di qualsiasi altra, si adatterebbe a custodirne l'illuminante quanto mostruoso messaggio. Tartufo viene riconosciuto da Garboli quale inquietante ambasciatore di un sistema oggettivamente contemporaneo: «un archetipo della politica e della mente».²¹⁶

Il nesso fra Tartufo come prototipo della coscienza moderna e il nostro secolo affiora ancora nel seguente passo:

È negli anni Sessanta che il Novecento ha incontrato se stesso, liberandosi dalla tutela e dal ricatto morale del secolo che ci ha preceduto, sviluppando [...] i germi originali di negatività, mostruosità, indecenza [...] È negli anni Sessanta che il Novecento ha decretato, senza più rimpianti, che il linguaggio della semplicità, l'innocenza, la purezza, la lealtà, escludono dalla vita, mentre l'intelligenza e la conoscenza del male, la perversità, la simulazione, l'artificio, il trucco ce ne rendono protagonisti.²¹⁷

Garboli scorge proprio in questa evoluzione il fulcro del messaggio di Tartufo: se è il male a rendere intelligenti, di conseguenza, è la coscienza di quel male a renderci liberi.²¹⁸ Un concetto che rapportato a tre secoli dopo si traduce in un concetto di criminalità avvertita come sintomo di normalità. Negli anni Sessanta, come evidenziato dal critico, questo processo era agli inizi, ma è in quel preciso momento storico che Garboli individua il passaggio di Tartufo dal Seicento per stanziarsi nell'Italia del piombo. Il testo di Molière, vale ora come parafrasi aggiornata del male endemico del nostro paese: il cancro della politica, il terrorismo, i rapporti tra stato e mafia, le scalate al potere di corruttori e corrotti. Dietro questo torbido scenario, Garboli arriva a riconoscere l'impedimento dello sviluppo stesso della democrazia.²¹⁹

Garboli propende per una visione antropologica del problema: nel tessuto del teatro molieriano s'intesserebbe una peculiarità storica intrinseca all'Italia e che sarebbe perdurata nel tempo:

Per secoli e secoli, noi italiani siamo vissuti nella persuasione che siano altri quelli che ci governano, quindi siamo disabituati a comandarci da soli, abbiamo sviluppato una ineluttabile vocazione servile. Noi non eravamo, e non siamo, lo Stato.[...] La conseguenza è che non esiste nessun altro Paese dove sia altrettanto pronunciata l'avversione per la legalità. [...] La legalità, pensiamo, è un trucco dei potenti; se voglio farmi strada posso infrangerla.²²⁰

²¹⁶ C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 139.

²¹⁷ C. Garboli, *Poscritto*, cit., p. 359.

²¹⁸ Cfr. C. Garboli, *Tartufo*, cit., p. 25.

²¹⁹ Cfr. *ivi*, p.32.

²²⁰ S. Lutzoni (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., p. 105.

È sulla scena degli anni Settanta che questo meccanismo perverso avrebbe trovato il suo trionfale palcoscenico e assoldato tra i suoi attori i più istrionici volti di Tartufo. Il potere politico, reggendosi su una vocazione servile, sul genio di difendere l'intoccabilità di una causa, troverebbe in Tartufo il suo miglior emissario. Potremmo dire a questo punto che la teoria di Garboli sembrerebbe superare il confine degli anni di piombo per approdare all'Italia di oggi. Nell'analisi garboliana potremmo infatti leggere, senza alcuno sforzo interpretativo, la chiosa dell'evoluzione politica del nostro paese: da una parte, vi sono i relitti della vecchia politica, paradossalmente rappresentata dai giovani, dall'altra il legame tra politica e potere economico, ovvero, il potere che diviene un surrogato di uno stato autentico, reale.²²¹ Osservazioni che, nell'attualità, andrebbero approfondite in rapporto al messaggio che il critico scorse in Molière, e che oggi Garboli avrebbe probabilmente riconosciuto e riconfermato come un'irreversibile, definitiva degradazione della struttura politica del nostro paese. La teoria del critico si rinnova come materia di riflessione di una possibile, illuminante chiave d'interpretazione dello stato attuale: Garboli ci appare allora come un ricognitore che, tornato indietro di tre secoli, preleva Tartufo e lo accompagna in un viaggio verso il polimorfico Novecento, per restituircelo quale archetipo dell'uomo eterno.

²²¹ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

- Bentivoglio L., *Intervista a Cesare Garboli*, «La Repubblica», 6 marzo 1998;
- Binelli R., *Quaranta anni fa il sequestro di Cristina Mazzotti*, «Il Giornale», 21 giugno 2015;
- Cecchi C., *Postfazione*, in Garboli C., *Tartufo*, Adelphi, Milano, 2014;
- Garboli C., *Falbalas*, Garzanti, Milano, 1990;
- Garboli C., *Il «Dom Juan» di Molière*, Adelphi, Milano, 2005;
- Garboli C., *La stanza separata*, Libri Scheiwiller, Milano, 2008;
- Garboli C., *Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, «La Repubblica», 20 dicembre 2003;
- Garboli C., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Sansoni Editore, Firenze, 1998;
- Garboli C., *Pianura proibita*, Adelphi Edizioni, Milano, 2002,
- Garboli C., *Poscritto*, in Garboli C., *Un po' prima del piombo - Il teatro in Italia negli anni Settanta*, cit., pp. 343-365;
- Garboli C., *Quella terra lontana che ci ostiniamo a voler capire*, «La Repubblica», 28 dicembre 2003;
- Garboli, C., *Restauri pascoliani*, in «Paragone.Letteratura», XXX, 354, agosto 1979, pp. 3-40;
- Garboli C., *Ricordi tristi e civili*, Edizioni Einaudi, Torino, 2001;
- Garboli C., *Scritti Servili*, Edizioni Einaudi, Torino, 1989;
- Garboli C., *Tartufo*, Adelphi Edizioni, Milano, 2014;
- Garboli C., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Edizioni Einaudi, Torino, 1990;
- Ginzburg C., *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, in Garboli C., *Tartufo*, cit.;

Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Edizioni Einaudi, Torino, 1979;

Lutzoni S., *Cesare Garboli, critico con personaggi*, in «Paragone», Letteratura 111/112/113, Febbraio-Giugno 2014;

Lutzoni S. (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, Edizioni Medusa, Milano, 2014;

Mafai M., *Moro assassinato "Andate in via Caetani c'è una Renault rossa"*, «La Repubblica», 10 maggio 1978;

Onofri M., *Cesare Garboli, la letteratura oltre la scomparsa dell'autore*, «La Nuova Sardegna», 11 aprile 2014;

Onofri M., *Introduzione*, in Lutzoni S. (a cura di), *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, cit., pp. 5-8;

Onofri M., *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli Editore, Roma, 2007;

Onofri M., *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Donzelli Editore, Roma, 2008;

Piccione C., *La trottola di Dioniso. Esperienza del teatro e teatro dell'esperienza*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», 12/13, 2014-2015;

Quadri F., *Garboli e la passione per Molière*, «La Repubblica», 1 ottobre 2006;

Roscioni G., *Garboli fuori moda*, «La Repubblica», 5 maggio 1990;

Taviani F., *Alla Foce*, in Garboli C., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, cit.;

Taviani F., *Cesare Garboli interpreta «La fameuse comédienne»*, in «Nuovi Argomenti», quinta serie, nn. 1-2, gennaio-giugno 1998, pp. 316-334;

Vigna N., *'70-'80: Il decennio "storico" di Theo Angelopoulos*, «specchioscuro.it», 2015;

SITOGRAFIA

[www.treccani.it/enciclopedia/aldo-moro:](http://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-moro/)

[www.univaq.it;](http://www.univaq.it/)

www.agenzialetterariainternazionale.com/autori/carlo-cecchi/Biografia;

[www.cultureteatrali.org/focus-on/1372-elogio-di-carlo-cecchi-.html;](http://www.cultureteatrali.org/focus-on/1372-elogio-di-carlo-cecchi-.html)

[www.treccani.it/enciclopedia/benno-besson/;](http://www.treccani.it/enciclopedia/benno-besson/)

[www.drammaturgia.it;](http://www.drammaturgia.it/)

[www.kore.it;](http://www.kore.it/)

[www.sapere.it;](http://www.sapere.it/)

[http://www.ilgiornale.it/;](http://www.ilgiornale.it/)

[http://Strehler.org;](http://Strehler.org/)

<http://specchioscuro.it/theo-angelopoulos;>

[http:// www.giornalecritico.it;](http://www.giornalecritico.it/)

[http:// www. piccoloteatro.org;](http://www.piccoloteatro.org/)

[http://www.repubblica.it;](http://www.repubblica.it/)

[http://lanuovasardegna.gelocal.it;](http://lanuovasardegna.gelocal.it/)

[http://www.teatridivita.it;](http://www.teatridivita.it/)

[http://www.larivistadeilibri.it;](http://www.larivistadeilibri.it/)