

DON GREGORIO, O LA FARSA NELL'IMBARAZZO

di Roberto Recchia

“Lo sanno solo loro”: è il titolo di un testo di Jean Tardieu, ed è una geniale parodia dei drammi americani alla Tennessee Williams in cui personaggi di cui ci importa poco, afflitti da logorrea compulsiva, parlano di fatti che noi ignoriamo completamente, e che non ci vengono spiegati. Il drammaturgo francese mi è tornato alla mente quando ho preso in mano *L'Ajo nell'imbarazzo* e mi sono soffermato ad analizzare i comportamenti dei suoi protagonisti. C'è una cosa che Don Giulio Antiquati, il paludato padre di Enrico e Pippetto, “sa solo lui”, e cioè il motivo per cui detesta le donne. E non è un mistero da poco, perché quest'uomo è misogino al punto da rinchiudere in casa i due figli e impedir loro di vedere qualsiasi gonnella fino a quando non saranno in grado di difendersi da soli, ovvero a quarant'anni. Quale torto ha subito quest'uomo che, a quanto pare, ha dovuto crescere da solo i suoi ragazzi, seppur affidandoli alle cure di Don Gregorio Cordebono? Ma soprattutto, che fine ha fatto la moglie? È scappata con un amante? È scappata con la cassa? È morta? Non ci è dato saperlo, né l'omonima commedia di Giraud da cui è tratta l'opera ci è di alcun aiuto.

Sembrirebbe quasi che Don Giulio non abbia elaborato il lutto, vero o metaforico che sia, e di conseguenza pratici una *damnatio memoriae* che non si limita a cancellare il ricordo della sua (ex) sposa ma si estende al genere femminile *tout-court*. Per la verità dentro queste solenni pareti domestiche tutti, non solo Don Giulio, hanno qualcosa che “sanno solo loro”: Enrico, il maggiore dei figli, ha trovato il modo di “evadere” dalla casa-prigione e non solo ha sposato in segreto la vicina di casa, ma l'ha pure messa incinta. Gilda, la spumeggiante mogliettina, figlia del Colonnello Tallemanni, vive nell'indigenza da più di anno senza poter mostrare in pubblico il suo stato di madre. Il padre di Gilda si suppone morto – in guerra? di vecchiaia? è scappato con la moglie di Don Giulio? – e la madre ha lasciato Roma per una non meglio precisata “missione” a Genova. Il più piccolo dei due fratelli, Pippetto, supplisce alla mancanza coatta di materiale su cui sfogare i propri naturalissimi istinti giovanili rivolgendo segretamente le attenzioni verso la vecchia e legnosa serva di casa, Leonarda, unica donna cui viene concesso di frequentare i due ragazzi in virtù di una sua supposta non pericolosità sessuale.

L'indomita serva, d'altro canto, segretamente alimenta a sua volta le voglie del ragazzino per seguire un piano che per la verità non è chiarissimo: sembrerebbe che la sua mira sia di sposare Pippetto per entrare nell'asse ereditario. In realtà è un piano che fa acqua da tutte le parti – mai e poi mai Don Giulio concederebbe la mano dell'ingenuo (idiota?) figlioletto a una sguattera, e per di più stagionata. Il

sospetto è che ad animare Leonarda sia invece il desiderio di vendetta verso Don Gregorio, il pacioso tutore, per metterlo in cattiva luce nei confronti del padrone e farlo cacciare di casa. Perché tutto questo odio? Altro mistero. Noi maligni sospettiamo che Leonarda sia perdutamente innamorata di Don Gregorio il quale non solo l'ha respinta, ma le rinfaccia in continuazione le perdute avvenenza e gioventù. E Don Gregorio? Che segreto ha Don Gregorio? Di lui gli autori ci dicono poco o niente. Sappiamo che in gioventù ha amato, ma che ora ama solo il quieto vivere, che adora i due ragazzi come se fossero figli suoi, e che vive anche lui segregato in casa nella più totale devozione verso il suo compito educativo. Una devozione che lo spinge a rischiare posto e reputazione per salvare Enrico dall'ira funesta del padre. Insomma, un bel ritratto di famiglia. Aggiungerei: un bel ritratto di famiglia perfettamente italiana, dove i figli rimangono in casa fino a quarant'anni, nessuno parla apertamente dei problemi, e i segreti di ciascuno rimangono tali fino a che non deflagrano rumorosamente. E, soprattutto, dove ciò che preoccupa il capofamiglia non è che i suoi sistemi educativi siano totalmente fallimentari e ottengano – come tutti i proibizionismi – l'effetto opposto, ma che questi effetti possano lasciare le mura domestiche e generino lo “Scandalo”. «Ah figli miei, che *scandolo!*» canta Don Giulio nel Finale I.

Facciamo un po' di conti: la commedia di Giraud è del 1807, l'opera di Donizetti del 1824, io ho ambientato la vicenda nel 1921, siamo nel 2008. Sono passati duecento anni e nell'istituzione-famiglia, compresa la mia, non è cambiato niente. Notazione interessante, ma non carichiamo di eccessiva lucidità sociologica quello che è pur sempre un libretto d'opera. Libretto che, comunque, ha una dignità drammaturgica e strutturale decisamente sopra la media. Sarà forse per la qualità della commedia originale, che ebbe infatti enorme successo in Italia e circolazione inusitata in tutta Europa, tradotta in russo nientemeno che da Gogol'. Sarà per l'abilità di Jacopo Ferretti – cui si è aggiunto Andrea Leone Tottola per la versione napoletana – che ha conservato nei suoi versi tutta la felicità espressiva dell'originale. Sarà per l'istinto di Donizetti che, giovanissimo, aveva già in mano tutti gli strumenti della sua grande arte teatrale. In ogni caso ci viene consegnato un meccanismo all'apparenza semplicissimo e invece estremamente articolato, oliato e calibrato come una commedia degli equivoci di Feydeau. Musicalmente è un invito a nozze per un regista. L'opera comincia con un duetto che diventa subito un terzetto cui poi si unisce il coro per qualcosa che, nei primi cinque minuti, ha già la carica e la forza di un finale d'atto. Poi, dopo una serie di scene cui non ti viene voglia di torcere nemmeno un capello, arriva il vero Finale I, che comincia col duetto Gilda-Don Gregorio, prosegue con un duettino Pippetto-Leonarda, che a sua volta si trasforma in un duetto Pippetto-Don Giulio, il quale Don Giulio, rimasto solo, canta un'aria prima di incontrare in un nuovo duetto Don Gregorio, cui si aggiungono ad uno ad uno tutti i personaggi e il coro per la chiusura d'atto, e tutto senza soluzione di continuità. Insomma, mezz'ora di efficienza dramma-

turgica davvero ammirevole. Con uno scheletro di questa fatta, il mio problema non è stato come riempire i vuoti di azione (se c'è una cosa che odio, all'opera, è vedere i quarti d'ora in cui l'unica indicazione registica è "stai in luce"). Il mio problema è stato, al contrario, come resistere alla tentazione di aggiungere troppo al dinamismo già insito nello spartito (ma purtroppo, come Oscar Wilde, a tutto so resistere fuorché alle tentazioni).

L'unica libertà che mi sono concesso è stata quella di spostare in avanti di circa un secolo l'ambientazione. Giraud fu censurato dopo solo tre repliche per la sua critica affatto velata ai sistemi educativi repressivi che la Chiesa stava promulgando in reazione ai venti libertari giunti in Italia con Napoleone. Donizetti, scrivendo l'opera vent'anni più tardi, stempera l'originaria critica sociale, rendendo il testo un po' troppo innocuo. Per recuperare almeno in parte il graffio di Giraud, volevo trovare una collocazione temporale in cui la censura e l'educazione repressiva potessero avere di nuovo una forza significativa. Ho scelto l'alba del fascismo, negli anni Venti del secolo scorso, e ho trasformato Don Giulio in un funzionario di un ipotetico Ministero per la pubblica moralità. Il suo sessuofobico furore cattomisogino sarebbe stato perfetto per un uomo cui viene richiesto di occuparsi delle menti dei popoli affinché non vengano turbate da immagini licenziose, o da pensieri troppo autonomi. A questa stregua avrei potuto tranquillamente ambientare il *Don Gregorio* all'epoca della Rai democristiana di Bernabei, quando funzionari zelanti sforbiciavano selvaggiamente i copioni, sul teleschermo non si poteva pronunciare la parola "amante" e le ballerine indossavano calze di lana. Poi però ho acceso un secondo la televisione di oggi e, con un sospiro colpevolmente nostalgico per quella Rai, ho pensato che Donizetti non meritava di essere usato per una polemica troppo complessa e distraente da tutto ciò che già c'è nel libretto.

Allora prima di cercare di definire cosa quest'opera è, cominciamo subito a dire cosa *non è*. Innanzitutto non è un farsa. È vero, *sembra* una farsa, a cominciare dai nomi. Don Giulio *Antiquati*, Don Gregorio *Cordebono*, Gilda *Onorati* (*Tallemanni* in Donizetti), *Pippetto*... l'uso sistematico dell'antonomasia sembra voler ricondurre i caratteri a maschere da Commedia dell'Arte. Eppure questi personaggi hanno molto più spessore di quanto di solito si ritrovi nella farsa. La versione napoletana, ovviamente, aggiunge un sovrappiù di schematismo: la storia del teatro tracima di burberi di buon cuore, e possiamo immaginare quanto il buffo Gennaro Luzio, primo interprete a Napoli, avrà aggiunto del suo repertorio al personaggio di Don Gregorio, seguendo la migliore tradizione partenopea – e della Commedia dell'Arte. Ma è anche vero che l'uso del vernacolo e l'aver liberato le parole dal recitativo, accompagnato o secco che sia, concedono ai personaggi un'umanità e una verità scenica ancora maggiore rispetto alla versione romana del '24. Ma se il *Don Gregorio* non è una farsa, non è certamente nemmeno una tragedia, anche se nell'inedito quintetto del secondo atto la musica si fa improvvisamente seria e potrebbe far presagire un epilogo tutt'altro che lieto. Forse davvero il referente

più adeguato è la *pochade à la Feydeau*, con queste cinque porte che di continuo si aprono e si chiudono, fisicamente e metaforicamente, su un microcosmo pieno più di cose non dette che di realtà appalesate.

E qui devo aprire una piccola parentesi teatrale su Feydeau – se non vi interessa potete passare direttamente al capoverso successivo: anni di teatro d'avanguardia e di puzzesottoalnasco cultural-chic hanno relegato tutto ciò che “fa ridere” in una specie di sottomondo di serie B, da guardare con un misto di sufficienza e di disprezzo. Io vedo platee che si divertono un mondo ad annoiarsi a morte con Wagner (ma come è intelligente la noia, per non parlare dei compositori contemporanei!), e platee che si vergognano a ridere con Donizetti. Piuttosto che ammettere che un'opera buffa ha la stessa dignità di una giornata nibelungica, questi sacerdoti dello sbadiglio d'arte si farebbero amputare la mano con cui acquistano l'abbonamento all'integrale di Stockausen. E tutto questo vale nell'opera come nella prosa. Il teatro di ricerca, che ormai è un cadavere putrefatto anche se tutti fingono di non avvertirne il puzzo, e il cosiddetto teatro di regia, il cui rappresentante più acclamato ha persino generato un aggettivo che definisce un insopportabile stile di recitazione, hanno avuto un triplice effetto: decimare le platee, rovinare il gusto del pubblico superstite e cancellare la sana tradizione del recitare “bene”. Applicate alla lirica, queste regole del teatro di prosa hanno finito per infastidire i vociomani più stantii e non hanno creato un nuovo pubblico capace di apprezzare una visione meno museale del teatro per musica. Per tornare alla prosa, è stato da poco ripubblicata l'edizione con Alberto Lionello, regia di Squarzina, dei *Due gemelli veneziani* di Goldoni. Compratela, e mettetela a confronto con lo stesso titolo messo in scena qualche stagione fa a Milano dal più prestigioso teatro stabile italiano. Poi ne discutiamo. Da questo punto di vista il nostro caro Feydeau è un caso emblematico. È vecchio, si dice: quella società è scomparsa e quel teatro non funziona più. Se fosse davvero così, dovremmo fare un falò di quattro secoli di opera lirica – o venti secoli di teatro – e rassegnarci all'Isola dei famosi. Feydeau non funziona più perché si è perso il codice del “come” rappresentarlo, codice che paradossalmente include in sé anche il “perché” rappresentarlo. Così si assiste a Feydeau trattati come farse, pieni di mossetine e ammiccamenti, oppure ridotti a lugubri elucubrazioni cerebrali, mentre l'unico modo di mettere in scena questo autore è di pensarlo come fosse Cecov, ovvero come è scritto. Quanto sarebbe più lieve il mondo se si recitasse Feydeau come Cecov – e Cecov come Feydeau.

Per tornare al nostro *Ajo-Don Gregorio*, credo che a questo punto si possa tranquillamente abbandonare il problema della sua catalogazione di genere e preoccuparsi invece dello stile di rappresentazione: una farsa può essere elegante come un minuetto di Boccherini, e una tragedia può rivelarsi triviale come una canzonaccia da osteria. Io, nell'edizione di Wexford e in queste italiane, ho chiesto ai miei interpreti di non pensare di essere in scena per far ridere, ma di immaginare il proprio personaggio come protagonista di una tragedia. Una tragedia ridicola, certo, ma

pur sempre tragedia. E di lasciare caccole e ammiccamenti in camerino. Il confine tra commedia e sbracamento è talmente sottile da richiedere un controllo assoluto dei propri mezzi espressivi. So che in un programma di sala non ci si dovrebbe mai sbilanciare troppo, poiché il risultato dello spettacolo che il pubblico vedrà in scena potrebbe smentire tutte le migliori intenzioni teoriche del regista (e io con le mie buone intenzioni sto lastricando la quarta corsia della mia personale autostrada per l'inferno). Le variabili che concorrono al successo o all'insuccesso di una produzione sono talmente tante che è impossibile ridurle a formula matematica: però so qual è il mio spettacolo ideale, quello che, da spettatore, mi riempie di gioia, farsa o dramma che sia. Ed è lo spettacolo in cui, una volta calato il sipario, non dico "Che regista intelligente!", "Che magnifico direttore!", "Che meraviglioso sovracuto!", "Che costumi lussuosi!", "Che interpreti strepitosi!"... No. È lo spettacolo in cui, alzandomi dalla mia poltrona, dico: "Che spettacolo!". Vorrei che capitasse così anche a voi dopo questo *Don Gregorio*. Se non succederà, la colpa sarà mia, o vostra. Certamente non di Donizetti.