

IL TEATRO COME SPETTACOLO E LO SPETTACOLO TEATRALE IN ALBERTO ARBASINO¹

Nicola D'Antuono

Abstracts

Il saggio analizza il ruolo e la funzione che teatro e spettacolo assumono nelle diverse opere di Alberto Arbasino e nella sua poetica. Enuclea il paradigma che si dispiega dal melodramma al cabaret, al musical, alla rivista e alle forme che vi si collegano. All'interno dei corsi e ricorsi, inevitabili per l'antropologia e la storia, la predilezione del teatro viene a mancare e lascia l'urgenza artistica ad altre forme, come accade nella crisi italiana del decennio 1970-1980 e negli anni più vicini a noi.

This essay analyzes the role and the function of theatre and show in the different Alberto Arbasino's works and poetic. It points out the paradigm from melodrama to cabaret, to musical, to magazine. Inside the courses and appeals, inevitable for the anthropology and the history, the predilection of the theatre is a lack and an artistic urgency to other forms, as it happens during the Italian crisis of the decade 1970-1980 and in the recent years.

Parole chiave

Teatro, melodramma, cabaret, musical, meraviglioso, Theatre, melodrama, wonderful

Contatti

ndantuono@unich.it

1.

Ho già scritto altrove,² ed è comunemente accettato, che Arbasino predilige le scritture dell'io e utilizza ampiamente, applicandone tutte le possibili variazioni, forme letterarie, teatrali, musicali e cinematografiche. Si sa che in lui, narratore, uomo di teatro e critico d'arte, reporter, raffinato esperto

¹ Per i testi di Arbasino citati adotto le seguenti sigle e abbreviazioni: *AL*: *L'Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano («Biblioteca di letteratura-I Contemporanei» 11) 1959; *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano («I Narratori» 24) 1963; *CR*: *Certi romanzi*, seguita da *La Belle Époque per le scuole*, Einaudi, Torino («Gli struzzi» 147) 1977; *MT*: *La maleducazione teatrale. Strutturalismo e drammaturgia*, Feltrinelli, Milano («Materiali» 9) 1966; *OO*: *Off-Off*, Feltrinelli, Milano («Materiali» 16) 1968; *SP*: *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano («I fatti e le idee. Saggi e biografie-Critica letteraria» 208) 1971; *M*: *Matinée. Un concerto di poesia*, Garzanti, Milano («Saggi Blu scacco giallo») 1983; *MA*: *Il meraviglioso, anzi*, Garzanti, Milano («Saggi Blu») 1985; *Rap*¹: *Rap!*, Feltrinelli, Milano (Super UE 9) 2001; *Rap*²: *Rap 2*, Feltrinelli, Milano (Super UE) 2002; *ML*: *Marescialle e libertini*, Adelphi, Milano («Biblioteca Adelphi» 464) 2004; *EB*: *Dall'Ellade a Bisanzio*, Adelphi, Milano 2016; *VB*: *La vita bassa*, Adelphi, Milano 2008; *RR*: *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, Mondadori, Milano («I Meridiani») 2009; *AA*: *America amore*, Adelphi, Milano 2011; *PSBA*: *Pensieri selvaggi a Buenos Aires*, Adelphi, Milano 2012; *RI*: *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014; *RIm*: *Ritratti e immagini*, Adelphi, Milano 2016.

² N. D'ANTUONO, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, nuova edizione interamente riveduta, Millennium, Bologna 2007².

di musica e conversatore brillante, funziona la struttura circolare,³ e che, quindi, non è possibile separare con un taglio netto le diverse sfere dell'attività culturale. D'altronde, le intersezioni tra narrativa e teatro (nel *Principe costante*, oppure in *Super-Eliogabalo*, ad esempio) oltre la personale disponibilità artistica, sono *in re*.

Arbasino nasce essenzialmente come narratore, e non romanziere, si badi, predilige il dialogato e la focalizzazione teatralizzante. Mostra immediatamente disponibilità alla teatralità, ma di un teatro che – avrebbe detto il vecchio Fergusson – ormai, dagli inizi del XX secolo era in caduta libera verso la narrativa e il racconto di storie.⁴ Già dall'età formativa, in un ambiente fortemente caratterizzato culturalmente, leggeva teatro elisabettiano e spagnolo (*RR CI*). Ha ricordato che da bambino frequentava gli avanspettacoli (*POC 286*), altrettanto accadeva al liceo (*Rap*¹ 67), con molto cinema (ha ricordato di essere cresciuto con i film di Blasetti e altro; *ML 144*), danza, balletto e spettacoli di rivista. Da studente universitario, negli anni 1950-1955, a Milano frequentò tutti i locali teatrali,⁵ a partire dalla Scala e dal Teatro Nuovo, insieme con il teatro tradizionale, assisté a «tanti spettacoli già allora memorabili, con biglietti sempre disponibili alle casse, anche per la Callas e l'Osiris». Nel 1949 fu al Maggio fiorentino alla rappresentazione di *Troilo e Cressida* con regia di Luchino Visconti; fu spettatore, poi, nel 1950 – con la famiglia – anche di uno spettacolo di Renato Rascel al Quirino di Roma. Nello stesso anno a Genova aveva assistito alla *Carmen* di Zeffirelli.⁶ A Parigi e a Londra, dal 1955, tra letture, mostre d'arte e musiche Arbasino andò soprattutto a teatro (*RR CXII*), affascinato, in quel periodo, dalla forma d'arte teatrale e da tutte le manifestazioni artistiche. Dichiarò, però, avversione per Brecht fin dal 1956 (*POC 229*), ed espresse già allora le differenze tra divertimento, noia, spettacolo e le conseguenti predilezioni.

Arbasino esaminava, selezionava ed esprimeva consensi e dissensi. In *Racconto di Capodanno*, non incluso nella prima edizione delle *Piccole vacanze*, si discorre di «avanspettacolo» tra giovani lombardi, di «teatro della Restaurazione e del Settecento», di Menotti e di Bernstein, e i giovani, tra i progetti su come trascorrere il Capodanno, impossibilitati a fare altro vanno a vedere una rivista di Walter Chiari.

In tutte le esperienze culturali fino al 1960, maggiormente di Parigi e Londra (ma anche olandesi, veneziane e russe), inserite nella sezione *A teatro per anni* (*POC 587-640*), che poi furono raccolte nella prima edizione di *Parigi o cara*, Arbasino dichiarava di essere contro il teatro convenzionale. Nel volume si ritrova anche il testo *Le muse di Spoleto*, sul Festival dei Due Mondi. Un'altra sezione del volume si intitola *Taccuino di spettacoli*, e si tratta di spettacoli londinesi (Shakespeare, Old Vic). Recensendone alcuni, Arbasino osservava che la critica teatrale inglese era «la migliore del mondo», in quel «momento», perché i diversi recensori ricordavano «settimana per settimana quali sono i difficili doveri di un critico serio d'oggi». I quali consistevano – per lui – nel «Fare il reporter meglio che può, naturalmente, senza trascurare gli spettacoli più ridicoli o vili», qualificandosi un «reporter di colori gesti e suoni», un «interprete di tutti i linguaggi dello spirito». Il critico «non è né un pressagent, né un bigliettaio, ha il solo dovere d'essere sincero» (*GMR 303*) e «farne una discussione paziente e fedele» (*GMR 52*).

Nel *Ragazzo perduto* (che poi sarebbe diventato *L'Anonimo lombardo* nelle successive riscritture), si conversa ampiamente di spettacolo, di Callas e di Bernstein e nelle numerosissime note sono ricorrenti i libretti d'opera di Felice Romani, Lorenzo da Ponte, Francesco Maria Piave e Metastasio. Nelle lettere si leggono pagine importanti sui rapporti della musica con la letteratura, si discorre di teatro italiano, ma soprattutto di «teatro dell'assurdo» (Ionesco, Beckett). I personaggi del *roman par lettres*, inoltre, assistono a concerti e spettacoli musicali e si annuncia, nella lettera XIX, il percorso del protagonista anche nei territori dei quali ci si occupa in questa sede:

Se conoscessi le opere degli scrittori importanti bene come quelle dei musicisti, sarebbe una fortuna per me. Forse perché il livello della rivista comico-musicale è crollato nei recenti anni, mi sono iniziato al melodramma, tramite il balletto, e arrivando lì dalla musica sinfonica, dove avevo trascorso gli anni dell'apprendistato. (*AL 388*)

³ Ivi, pp. 13-32.

⁴ F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, trad. it. di R. Soderini, Feltrinelli, Milano 1962.

⁵ Per le frequentazioni dei locali teatrali milanesi, a partire dalla Scala e dal Teatro Nuovo, insieme con il teatro tradizionale cfr. *RR CVI-CVII* e *RR CV*.

⁶ Il tema della *Carmen* ossessiona Arbasino. Si veda la *Carmen* data alla Scala (*AL 427*). Cfr. anche *La bella greca*, con Melina Mercuri (*POC 287-290*). Sulla rilettura, *Quella Carmen*, vedi appendice a *CR 189-195*.

A teatro, quindi, inizialmente è prediletta soprattutto l'opera lirica. Alla quale, e ai libretti, è dedicata una notevole attenzione. Il melodramma⁷ suggestiona Arbasino particolarmente, perché

nella vita fredda, razionale, carica di lucide preoccupazioni, che si fa ogni giorno, il melodramma con le sue assurde e accese passioni può rappresentare una *evasione* o una *catarsi*, non meno che il fumetto, non meno che il giornale volgare, del film a colori di caramella, della serata passata con i mascalzoni – ed anteposta al film prezioso, allo spettacolo alfieriano, alla cena in casa Guermantes, non solo perché è più riposante, ma perché in definitiva ci si diverte di più. (AL 389-390)

Il melodramma italiano, la cui epoca d'oro è alla fine del Settecento (AL 390), per Arbasino risulta l'«equivalente del romanzo europeo (e del musical americano, poi) nella cultura nazionale non solo 'popolare' di un secolo molto più largo dei precedenti» (ML 37). Il musical – annota in un testo del 1960 su Flaiano⁸ – è un genere culturale «tra i più ghiotti e affascinanti: dalla collaborazione di una *équipe* efficiente e fantasiosa può ancora nascere, a più di un secolo dagli anni buoni per il melodramma, un prodotto artistico» che non merita di essere sottovalutato. È rifiutata, però, quella musica «Carezzevole, cattivante, d'una orecchiabilità oltraggiosamente ruffiana, spettacolarmente efficace» (GMR 278).

Tali generi e forme musicali sono quasi tutte presenti fin dalle prime prove di scrittura, sulle quali, infine, si innestano in seguito, prima *Matinée* e i due volumi di *Rap*, poi *Marescialle e libertini*, infine *Ritratti italiani* e *Ritratti e immagini*. Domina, nelle pagine, oltre la letteratura, la predilezione per la musica operistica, sinfonica, da camera e leggera, per l'operetta, per i direttori d'orchestra, i critici, per le forme musicali come la cabaletta, il rondò, la rapsodia (forma musicale libera e fantasiosa), il vaudeville, la forma sonata, le barcarole, le ariette, le romanze, le arie, i cori, i refrain, il valzer, il fandango, il fox-trot, il charleston, il tango, i couplets (abbondanti segnatamente in *Il principe costante*, in *Super-Eliogabalo* e in *Amate sponde!*, ma anche altrove), per tutte le forme teatrali, per tutti gli spettacoli ai quali assiste, recensisce e annota nell'archivio e nelle schede esibite nella *Cronologia* redatta per il volume dei «Meridiani».

Arbasino manifestò passione anche per il Trio Lescano, per Cole Porter, Totò e Petrolini, privilegiò il varietà, amava la letteratura teatrale e viveva il rapporto con il reale sotto forma teatrale, ma dal punto di vista dello sberleffo, della parodia, della dissacrazione del serio. Ciò spiega, tra l'altro, anche l'attenzione massima per il cabaret, che, dopo la grande esplosione berlinese degli anni Trenta, aveva ripreso voga negli anni Cinquanta anche in Italia. Arbasino vi partecipò ampiamente con *La bambinaccia* e svolse un'attività di cabaret con spettacoli diretti da Mario Missiroli e interpretati da Laura Betti e Giancarlo Cobelli, scrisse canzoni consegnate al volume scheiwilleriano *Giro a vuoto* e il soggetto e la sceneggiatura del film *La bella di Lodi*.

Del cabaret una sintesi è depositata in *Matinée*, ove scrive che non a caso era scoppiata la «voga» «in quella Roma dei tardi Anni Cinquanta», e che coincideva con «la prima prosperità economica italiana ed europea e consentiva di raggiungere Londra e poi a Broadway gli ultimi capolavori» (M 79). Il cabaret – si registri anche «cabarettistico» (*Rap*¹ 16) – piaceva ad Arbasino per

⁷ D. FERNANDEZ (*L'opera come psicodramma della società italiana*, in *Il viaggiatore amoroso*, trad. it. di F. Ascari, Rizzoli, Milano 1982, p. 97) con un'analisi psicoanalitica da non sottovalutare e con occhio lungimirante ha rilevato che in «linea di massima, assistere all'opera italiana equivale a concedersi una trasgressione liberatrice nel mondo favoloso ed incontaminato del primo amore d'infanzia. Oltre alle rispettive situazioni dei personaggi che si muovono sulla scena, è il canto stesso, sono i fiotti di armonia e le linee sinuose della melodia che trascinano, con eguale o superiore forza estatica, l'anima in una culla primordiale. Data la sua fluidità e le sue cadenze iterative, la musica è il luogo materno per eccellenza, il bagno di ringiovanimento in cui le forze edipiche, abolita ogni censura, trovano infine il loro soddisfacimento».

⁸ Lo spazio dedicato a Flaiano è notevole anche in *Rit* 232-249, un ritratto affettivo e intellettuale: «Ennio dissimulava con pudore la palla al piede di una tristezza antropologica e personale, e i freni dell'autocritica lucidissima»; «Come se la fisionomia del battutista di arguzie prevalessse sul lavoro di un autore problematico e austero fino all'angoscia». Arbasino sottolinea lo «sdegno del moralista di fronte alla virtù conculcata», ritiene che la predilezione del musical in Flaiano gli appare «naturale», rileva che in Italia «dove solo gli scettici riescono a credere in qualcosa, come diceva Leo Longanesi, bisogna travestirsi da grandi frivoli per fare intendere le cose più serie?», discorre della satira nell'intellettuale pescarese e rievocando il ritratto rivive tutto un mondo, una civiltà della conversazione e «un'epoca lontana», le varie tipologie di intellettuali di allora, aggiungendovi molta autobiografia e lasciando per assodato che Flaiano era un «moralista laico».

la poetica sarcastica, perché sviluppava «la tragedia in farsa per via di contrasti» (GMR 226). Egli ne spiegava il dilagare in Inghilterra:

quando in una nazione diventa assurda e ridicola la distanza fra i Giudizi Ufficiali e gli sbertuli privati a proposito delle Istituzioni – e il Linguaggio Scenico si è stilizzato nel Toscaneggiante (o nel Genteel) – risulta inevitabile l'emergenza di una satira fondamentalmente di costume, ma eventualmente ben disposta a rivalutare l'Insulto Diretto. (GMR 200)

Tale poetica, essenzialmente sarcastica, evidentemente, era ben adatta alla situazione italiana di quegli anni, di impetuosa trasformazione di costumi e di valori, e si adattava bene anche e soprattutto al teatro, al concerto rock, al music-hall, all'intreccio di parole e musica, molto evidenti nei due volumi di *Rap* e in *Evita e il musical*.

Arbasino prediligeva il musical, «la forma di spettacolo che è solo americana, tipica, esemplare prodotto di collaborazione fra numerosi ingegni, di un divertimento enorme, di una vitalità pazzesca, di una bellezza da far urlare dall'entusiasmo come l'Opera italiana del primo Ottocento» (GMR 19). Riscontrava un'analogia con il melodramma italiano (GMR 236), evidenziava le «somiglianze sorprendenti fra musical, prodotto americano tipico, e il nostro melodramma delle epoche buone» (OO 118). Osservava che

la forza dei grandi musicals è che anche sotto le più affascinanti apparenze di evasione e contaminazione e 'magia' se la stanno prendendo continuamente con qualche aspetto preciso della realtà contemporanea: con una certa audacia dei contenuti, un fiato abbastanza epico, una libertà passabilmente crudele. Sono poi enormemente divertenti. (GMR 247)

In *Off Off*, che è della fine del 1968, in effetti una ricognizione e un reportage sulle strutture culturali di minoranza e sui meccanismi della cultura e sull'industria culturale, egli ribadisce il nesso tra musical e melodramma. Scrive il vaudeville musicale *Amate sponde* con Mario Missiroli e lo pubblica nel 1962; in seguito dà alle stampe *La maleducazione teatrale*, cura la regia della *Traviata* per l'Opera del Cairo e nel 1965 della *Carmen* per il Comunale di Bologna con Roland Barthes, Vittorio Gregotti e Giosetta Fioroni (e con notevole flop, ricorda anche in DB 136), traduce e mette in scena *Prova inammissibile* di Osborne per lo Stabile di Roma, tiene una rubrica teatrale e scrive articoli sul teatro per «Nuovi argomenti» (RR CLI). Nel 1967 pubblica per «Quindici» l'articolo *Il teatro selvaggio* (poi riedito in *Off-Off*).

2.

Allorché negli anni Sessanta si trasferì stabilmente da Milano a Roma – anche per lavorare quale assistente alla cattedra di diritto internazionale alla Sapienza – Arbasino trascorreva molto tempo non all'Università ma tra gente di spettacolo (RR CXIV). Collaborò a «Tempo presente» per il tramite di Nicola Chiaromonte (con rapporti molto più forti di quel che può apparire – si tenga conto dei testi del critico – e che vanno oltre il teatro), a «Il Mondo» e a «L'Espresso». Frequentò moltissimi spettacoli in Italia e in Europa, ma anche negli Stati Uniti. Nel 1965 pubblicò per Feltrinelli *Grazie per le magnifiche rose*, un volume di oltre 500 pagine che raccoglie resoconti 'a caldo', una rassegna («descrizione paziente e fedele») degli spettacoli dal 1955 al 1965. L'informazione era notevolmente ampia e raffinata, i reportage erano eccellenti, gli aggiornamenti minuziosi. Tutti gli spettacoli, non disposti in ordine cronologico, ma ordinati per generi, materiali e intrecci, si susseguono nelle pagine con un montaggio spregiudicato, con figure retoriche, senza livelli qualitativi, con titoli sempre significativi allusivi e accattivanti, con un linguaggio e un lessico già fitto di neologismi (si «visconteggia», GMR 29, «viscontismi», GMR 110). I reportage vanno dalle commedie alle riviste di Macario, dall'operetta al vaudeville, dal «teatro dell'assurdo» al cabaret, dai testi classici, come le tragedie alle opere liriche. L'arco spaziale è ben vasto e si dirama da *Una stagione a Broadway* (con il musical) ad altri spettacoli negli USA (anche sulla West Coast) a una settimana a Roma, dal Berliner Ensemble (GMR 113-128) ad Epidauro con la Callas, da *My Fair Lady* a *Turandot*, dagli spettacoli a Mosca e a Roma, a Londra e a Parigi ai resoconti su film molto noti allora in Italia e negli Stati Uniti. Il giovanissimo Arbasino era già riconosciuto quale figura intellettuale di primo piano ed era designato già allora con l'immagine del topo e della farfalla svolazzante, quale conoscitore massimo della

cultura teatrale europea statunitense, della Vienna di Musil, di Klimt, di Freud, Malher, Schönberg, delle scene londinesi e parigine. Nel capitolo *La dolce noia* riferiva della situazione culturale italiana, e nell'ultimo capitolo, il diciottesimo, in delle pagine con il titolo parodico giacosiano *Tristi amori*, redatte appena poco prima di andare in stampa, spiegava la sua poetica.

Nell'articolo *Al cabaret*, dell'estate 1963, negli Stati Uniti, forniva una descrizione degli spettacoli offerti in quel periodo e scriveva che quei «cabaret satirici»:

hanno in comune una tecnica decisamente impostata sull'improvvisazione estemporanea, intorno a notizie della giornata e a temi forniti dal pubblico. Il tono non è mai ironico, e ha superato la fase della crudeltà. Direi che gli umori dominanti sono un amaro disagio, una nausea disperata. (*GMR* 263-269)

Riteneva, però, che la situazione statunitense si svolgesse «con una spregiudicatezza molto più feroce degli esempi che s'erano già visti in Inghilterra» (*GMR* 262), dove «aspri efferati dileggi di tutti i tabù che secoli di storia sociale europea sembravano aver reso intoccabili – dall'esercito alla famiglia, dalle religioni ai sessi – sotto pena di secoli di carcere ai trasgressori» (*GMR* 262-263).

Fin dagli esordi Arbasino elogiò la «rivista all'italiana», giudicandola «il solo 'genere' teatrale genuinamente più nostro dopo il melodramma ottocentesco», un genere

coi suoi fasti sgangherati e i suoi sketches villani e gli sfrenati quadri coreografici senza nessun nesso coi 'siparietti' che li collegano. E il mito persistente di Wanda Osiris al Lirico! In questo 'veicolo' proletario e immutabile i Legnanesi viaggiano portando la propria 'situazione' fondamentale (il cortile, la fabbrica) e le proprie 'maschere' fisse (come nella *Commedia dell'Arte*), ma con una portentosa capacità d'installarsi in qualunque altra situazione (il Polo Nord, la *Madama Butterfly*, il carnevale di Rio, il battello sul lago, il *Genesi*, Napoli, il nonsense, i macelli, l'*Aida* fascista all'*Arena* di Verona) trascinandola interamente dalla propria parte e ridimensionandola immediatamente sulle proprie misure litigiose e dispettose e grandiosamente grottesche. Farsa e furore sono per loro inscindibili.

Negli anni Sessanta a Roma aumentò d'intensità l'ingordigia teatrale. La stessa poetica lo richiedeva, d'altronde, secondo la disposizione del «cotto e mangiato» prima del deprezzamento, come poi avviene. Arbasino è del segno Acquario, e un personaggio di *Fratelli d'Italia* dice: «L'Acquario è la costellazione del pastiche, della contaminazione dei 'generi'». Egli instaura una disposizione tra clima astrale e poetica e crea un effetto di straniamento disponendo le arti su un solo piano di lavoro e mentale, non differenziando cultura alta e bassa, generi e motivi, livelli e profondità, ma esaminando tutti quegli elementi che forniscono divertimento e disinteresse da ogni effetto sociologico, con l'ovvia conseguenza di eliminare il tragico e privilegiando soltanto il tragicomico.

Arbasino predilige naturalmente anche il teatro classico, con spettacoli visti anche ad Epidaurò e ad Avignone, e non solo da spettatore, ma anche da autore. In *Sessanta posizioni* raccoglie i profili e gli interventi su alcuni autori, con pochi ritratti di autori teatrali, dove discorre poco di teatro, avendo negli anni precedenti dedicato almeno tre volumi all'argomento. A Brecht dedica molte pagine (*SP* 80-91) con una nota e una nota della nota, dove però dell'intellettuale di Amburgo non vi è traccia, ma in *Ritratti e immagini* non lo esclude, gli dedica appena cinque righe, segno che la situazione è svanita. Interessante il profilo di Karl Valentin (*SP* 91), relegato in nota datata 1970, ove, da erudito e in modo didatticamente efficace fornisce notizie: «cavaliere proletario della triste figura vecchio e secco e sempre in lotta ostinata contro la perfidia degli oggetti nemici e la trappola delle parole che si aggrovigliano beffardamente senza saper trattenere il proprio significato»; artista dialettale, improvvisatore, mitteleuropeo, sarcastico, con immenso successo popolare nel cabaret bavarese e berlinese, ammirato anche da grandi intellettuali di quegli anni e recuperato in parte successivamente in un profilo a se stante (*RIm* 307-309). I riferimenti favorevoli erano anche alla Compagnia dei Legnanesi, «delirante e indistruttibile», che risulta per lui «il fatto creativo più cospicuo (e più originale) nello spettacolo italiano dei nostri anni» (*SP* 89), con alcune osservazioni che non meritano di passare sotto silenzio, e una valutazione artistica non banale. I Legnanesi, infatti, erano inseriti nella «cultura nazionale-popolare», la quale «non significa né provincialismo né autarchia» e «si sviluppa generalmente autonoma, dall'interno delle masse proletarie» (*SP* 89).

Attenzione critica è dedicata anche Beckett, a Peter Brook e a Grotowski (*RIt* 176-179), il drammaturgo polacco legato alle stagioni teatrali dei decenni precedenti e che aveva portato in scena nel 1967 a Spoleto *Il principe costante* di Calderón, sul quale poi si era esercitato lo stesso Arbasino; un dramma dalla trama «fascinosa ed equivoca» con «un irresistibile intrigo di ambiguità

modernissime: nazionalismo, colonialismo, fondamentalismo, masochismo» (*RIm* 176-177). Grotowski ne aveva fatto una «stilizzazione spietatissima», con un «poverismo paradossale». Nel ritratto Arbasino riferisce anche di un altro testo, *Apocalypsis cum figuris*, e scrive che «lo spettacolo è magnetico. Trasuda religiosità ossessiva, sensualità insistente, primitivismo voluto, in galoppate e ammucciate che lasciano tutti esausti, fra virtuosismi di respirazione», e che la regia «è un arabesco squisito» (*RIm* 179).

In *Sessanta posizioni*, per quanto riguarda il teatro Arbasino si sofferma anche su Gombrowicz, su Peter Handke, giovanissimo drammaturgo (SP 237-247; ripreso anche in *RIm* 184-185), su Peter Weiss, su Arthur Miller, contro il quale si dichiara sempre ostile. Scriveva già nel 1966 che «Servirsi a teatro delle tragedie degli ebrei o dei pericoli della bomba H è un'intimidazione» ed è strumentale (SP 336). Perciò criticava, nel 1964, l'allestimento di *Incidente a Vichy*, riproposto per la giornata della memoria: «Sembra allora necessario discriminare. La questione dei campi di concentramento è seria e grave: di per sé. Invece, la commedia sui campi di concentramento è una cazzata» (SP 338). Pertanto inserisce il drammaturgo statunitense all'interno del filone di tutti gli intellettuali che in quei decenni propendevano per l'*engagement*. Tra questi il capofila era Sartre, che apparteneva a quegli intellettuali dei quali Arbasino non condivideva gli elementi teorici e la personalità, dichiarando il disaccordo con i «fini» della letteratura che non debbono coincidere con la «pubblica assistenza» (SP 408). Era ben felice – paradossalmente – di occuparsi, in un articolo-recensione, di Metastasio, nel quale sottolineava che il poeta, di «formazione tradizionalmente letteratissima», «portandosi dietro l'educazione libresca che lo *agisce* come mestiere e come paraocchi» (SP 334) attraversò quasi l'intero secolo «non di Lumi, ma esclusivamente di Melodramma; non di riflessione filosofica o d'invenzione romanzesca, ma di versicoli bambineschi e cantabili, intimamente cattivanti, rassicuranti, consolatori» (SP 332). Aggiungeva che Metastasio si muoveva all'interno del teatro e dell'opera lirica «a ruota libera in regime di libera concorrenza, e non catafratti negli statuti feudali-autoritari sovvenzionati dallo Stato come si conoscono da parecchi decenni» (SP 333). La causticità di Arbasino era trasparente in una verve sarcastica che lo induceva a definire il poeta cesareo il «primo e più abbondante Paroliere nel paese e nella società delle Canzonette» (SP 334). All'interno dello stesso articolo era ripreso un suo chiodo fisso: la riscoperta nel secondo dopoguerra del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, evidenziato allorché s'interrogava: «Lo spiritoso *Teatro alla Moda* non vale forse da solo assai più di tutte le opere prodotte da quel mercato musicale dileggiato da Benedetto Marcello con tanta verve?» (SP 333).

3.

Arbasino riteneva che qualsiasi arte debba essere divertimento, una gioia per gli occhi (una «festa per gli occhi»). Il piacere artistico era per lui tutto visivo, fondato sul guardare, quindi un piacere derivato dallo spettacolo in sé, come in *Parigi o cara*, ove è detto chiaramente che lo spettacolo si vede, come l'etimologia richiede. Alla rappresentazione bisogna star comodi, inoltre, altrimenti manca il godimento. Lo spettacolo è nella descrizione, nel reportage. Arbasino vive da reporter e da visionario, comprende naturalismo e spettacolo, come il conflitto e la convivenza tra illuminismo e romanticismo («tensioni *duali* dell'*animo lombardo* fra Illuminismo e Romanticismo, fra Positivismo e Scapigliatura»; SP 476). Utilizza spesso la metafora di «teatrini» applicata a molte situazioni, ossia a tutte quelle secondo la definizione in cui ciascuno agisce come se stesse recitando un copione, una recita, quindi anche il birignao. Spesso interviene sulla regia, insiste molto sulla moralità del regista, quindi pratica e teoria, drammaturgia, arte di scrivere drammi e la precettistica che la regola. L'attenzione è, però, focalizzata sulle tecniche, sulla rappresentazione scenica, sull'esibizione e sullo spettacolo come complesso delle attività artistiche creative e tecniche e che attira lo sguardo per le particolari caratteristiche. Alla poetica del reporter risultano essenziali le «cose viste» non immaginate. La musica per gli occhi, ossia il valore sinestetico («edonismo delle immagini», «scoperte visive»). Arbasino ha bisogno di vedere e accumulare attraverso gli occhi. E la stessa frenesia evidenziata nel viaggio incessante, che – secondo Northrop Frye – è il percorso della conoscenza «sotto forma di peripezia picaresca» (SP 326), ha un nesso organico con il teatro.

Non si evidenzia nell'intellettuale lombardo alcuna rivalutazione del piatto naturalismo fotografico. Siamo agli antipodi del naturalismo artistico (MT 90), e contro la verosimiglianza. La poetica sarcastica contribuisce al dissolversi del naturalismo, che nel secondo dopoguerra era riemerso

prepotentemente in tutte le manifestazioni e nelle scritture artistiche, come nell'allestimento della *Traviata*, ma utilizzandoli antirealisticamente, come anche nell'Opera del Cairo.

Arbasino, come tutte le poetiche d'avanguardia, scarta l'arte come utilità e predilige l'edonismo, il gioco, l'entertainment, il Divertimento, segue i precetti dei formalisti russi e si dichiara contro Brecht, Sartre e Arthur Miller, contro il teatro sociale e i fini pratici e utilitari della cultura. Un altro passo e siamo alla letteratura come menzogna di Manganelli. Lo spettacolo deve essere un divertimento; il ludico e il gioco debbono dominare, l'arte per l'arte deve essere il vettore che muove l'operazione. Il teatro è l'attività intellettuale dominante di Arbasino, come le altre arti, peraltro, il cinema poniamo, e la musica. La parola domina, il linguaggio domina. Lo spettacolo per Arbasino è magia, meraviglioso, immaginario, fantasmagoria. Tutto è spettacolo in Arbasino. Il quale predilige anche le fiabe, soprattutto Biancaneve; vive nella società dello spettacolo ove dominano gli occhi, l'estetica e il bello come visivo, con la caduta inevitabile, ovviamente, nel Kitsch. Il Meraviglioso – sempre con la maiuscola – che nasce come rifiuto del naturalismo e va verso l'onirico, il surreale, il magico, mai verso il superstizioso, in Arbasino era presente già nei racconti del volume *L'Anonimo lombardo*, e poi in *Desideria di Fratelli d'Italia*. Lo spettacolo è quindi meraviglioso, con un'insistenza notevole sulla categoria e sull'aggettivo («paese meraviglioso», «Momento Meraviglioso», «città visionaria», «regista e Meraviglioso»): «Pochi spettacoli ho visto più commoventi dei colori teneri del cielo, tra le facciate ancora buie e cieche dei grattacieli, che a uno a uno i raggi puliti del sole illuminano adagio, in purissimo technicolor» (AA 361).

Lo spettacolo è festa, gioia, in opposizione a tristezza, è gioia delle immagini e dei sogni, è meraviglioso. Il teatro è sempre uno spettacolo e si iscrive nella festa. Il tempo della festa è anche della «vacanza». Il teatro è uno degli elementi della festa, quindi anche teatro per musica, musica per il teatro.

In tali ambiti Arbasino recupera il profilo di Angelo Maria Ripellino, lo slavista, poeta e uomo di teatro, definendolo «una personalità incantatoria e assorta, abitante del Meraviglioso e abitata dal Fantastico. Trasognato, ispirato, esorbitante e lampeggiante, misteriale e cinetico. Attratto dall'*imagerie* come dalla *clownerie*, dal ciarpame carnevalesco dei ceffi, dei ghigni, dalle cabale e frappe bislacche nelle appariscenze sgangherate e diaboliche» (RI 434). Nel mirabile saggio *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del novecento*, che aveva ottenuto nel 1965 il premio Viareggio, Arbasino ritrovava molti spasimi dai quali non defletteva e definiva il volume un «manuale sempre più leggendario e sovrumano», ricordando – e non una sola volta – che era stato Ripellino a illustrargli tutti i formalisti russi e a prestargli il volume di Erlich non ancora tradotto in Italia, e che gli permise di avere con molto anticipo una «cotta», di vivere l'avventura intellettuale per i formalisti e per Sklovskij, per inoltrarsi nelle categorie dell'arte come congegno. Il processo si era compiuto con l'altro saggio di Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, un titolo e un universo culturale nel quale Arbasino poteva tuffarsi senza mediazioni ulteriori.

4.

Arbasino ammirò – sulla scia di Artaud – nel 1974 anche il teatro di Bali, ove tutto era spettacolo («spettacolino»; TPE 24, attestato anche altrove), fantasmagorico, fiabesco, stilizzato, incanto, sortilegio, magia, negromanzia, tra cui la poetica del circo, già enunciata in *L'Anonimo lombardo*. Si sentiva affine a Borges per quanto riguarda la letteratura onirica e il meraviglioso (PSBA 107), progressivamente ricercata in sfere artistiche diverse. La teatralità la ritrovava agli inizi in tutti gli spettacoli, nelle forme della fiaba, delle mostre d'arte, nei viaggi, nella musica. Ciò dipende non solo dal consumo estetico e mediatico del teatro ma anche dalla soggettività che cuoceva e mangiava per alimentare incessantemente la bulimia e l'ingordigia.

Tale poetica, fondata sull'entusiasmo e sull'immediatezza, ha una diretta conseguenza nella metafora gastronomica del «cotto e mangiato»; altrettanto funziona la metafora del libertino e del libertinaggio con l'innovazione continua, l'antitradizione e la «leggerezza». Naturalmente la poetica dissacrante e satirica è in origine una ribellione – ma di ciò ampiamente altrove – alle «Béatitudes per bambini cresciuti tra le durezze», una reazione all'età puberale trascorsa durante la seconda guerra mondiale, agli «inferni infantili» (RI 287) e agli «incubi infantili» (PSBA 82), «spiacevoli e cheap memorie infantili adesso involontariamente recuperate dalla Terza Età più fisiologica, davanti alle immagini più o meno visionarie di codesto Inconscio cattolico latino-americano... Brrr» (PSBA 94)

che nel tempo riaffiorano. La scenografia, l'immagine, il sogno, l'illusione, la fantasmagoria sono ricordo e rimosso di una scena – la primaria – travestita, ironizzata, smentita, con le figure parentali che non mancano mai e sono ossessive (zie, nonni, mamma, padre, fratelli). Lo spettacolo è, quindi, anche gioco per superare l'angoscia e si concretizza nell'hilarotragedia. Da questa reazione si alimentano le vacanze, che debbono essere «meravigliose» (FI 165), la festa, il rito, l'invenzione linguistica.

La drammaturgia come spettacolo è una struttura profonda di Arbasino, un modo di essere e di affrontare l'arte. Lo spettacolo è scrittura, attività culturale, gesto e azione. Egli stesso non è solo spettatore, ma soprattutto attore. Dà anche spettacolo, ossia attira l'attenzione su di sé con l'esibizione in pubblico sia della scrittura che della performance, nei concerti live di *Matinée* e nei due volumi di *Rap*, nei concerti di poesia ai quali partecipa. La libertà intellettuale è necessaria per fuggire dalla claustrofobia sociale e del corpo, ed è pienamente ammessa nel ritratto (autoritratto?) della fascetta editoriale di *Marescialle e libertini* (2004), di «flâneur di varie arti», che «si fa memorialista filarmonico di innumerevoli rappresentazioni e interpretazioni e personalità ormai piuttosto mitiche».

5.

Le modificazioni – per non dire del loro esaurimento – come accade a tutte le poetiche, non dipendono soltanto dall'indisponibilità dell'autore, ma soprattutto dalle circostanze storiche che trasformano contesti e climi. Ciò accade anche in Arbasino, nel quale il pessimismo, in origine camuffato con l'esuberanza, la frenesia e la gioia, assume il volto incartapecorito del logorio, dovuto alla cosiddetta «vita bassa» degli ultimi decenni, e a livello globale alla degradazione dello stesso spettacolo, inteso nel senso più onestamente culturale. Il voyeur non ritrova più la «festa degli occhi». Senza rimpianti si volta indietro, non come rifugio memoriale. I flashback («flashettini») impongono il ricordo, non quello sentimentale, piuttosto razionale. Il «liberal moderato e mitemente laico» (PDA 60) osserva il tramonto dello spettacolo, inteso nel senso più gioioso e non mercificato anche nel linguaggio, e si rinchioda in se stesso, non percepisce più creatività negli ambiti artistici, ormai trash, imposti dall'industria per i consumatori dell'epoca digitale. Sono scomparsi anche quei «mostri sacri» – e si esaminano con attenzione sostantivo e aggettivo – quei *monstra* che erano spettacolo ed erano stati desacralizzati dallo stesso Arbasino nei decenni precedenti.

Tramontata anche una struttura fondamentale, l'artigianato manuale (secondo Focillon), con tutto ciò che comporta, la fine degli spettacoli risulta definitiva negli anni Novanta del secolo scorso con l'affermarsi dell'omogeneità, della globalizzazione e dell'uniformità, la digitalizzazione, la distruzione dell'individualismo e dell'aura stessa dell'arte. Lo spettacolo finisce, si spengono le luci, cala il sipario. La festa ha trovato il suo antonimo e l'entusiasmo si è rivelato depressione. E quegli «incubi infantili», sempre rimossi – si faccia attenzione alla *Condizione del dolore*, tratta dall'edizione 1993 di *Fratelli d'Italia* e recuperata in essenza nell'autobiografia consegnata ai due volumi dei «Meridiani» – affiorano sempre più. E anche «quella favoleggiata Bali, in pochi decenni, eccola diventata un ricovero per vecchi hippies» (PSBA 25). Suona cadenzato il *refrain* di *A Time Goes by*, la notissima canzone del film *Casablanca* che Arbasino spesso ricorda: il tempo passa. Come anche in *Addio Mr Chips*. Festa, baldoria, gioia, giubilo, tripudio, domenica, trattenimento, vacanza, esultanza, allegria sono scomparsi e riappaiono lutto, angoscia, pianto, afflizione, depressione.

Durante il «lungo e sinistro 'tunnel' degli anni di piombo» (VB 102-103) che precedono di mesi la vicenda Moro, la crisi italiana era apparsa ad Arbasino già dal 1977. Il caso Moro intensifica e rivela maggiormente la crisi, ma il clima, già evidente, fu diagnosticato con orrore: «tra la sovrappopolazione in poco spazio e l'autoindulgenza con scarse risorse, le conflittualità e la omogeneizzazione, il livellamento in basso e il carisma vanesio, la maturità politica e la criminalità di massa» (FI 26). Arbasino, di conseguenza, accantonò i «lavori in corso» e spostò la sua attività culturale lavorando alla documentazione, tornando al cosiddetto magnetofono, applicato ad altro nei decenni precedenti, e ubbidì al «dovere civile della testimonianza 'dal vivo' nelle congiunture epocali». Non venne meno ai «due tratti lombardi», ossia alla «ricerca stilistica» e alla «tensione civile», ma neppure all'ansia catalografica di archivista memoriale, come Aulo Gellio, Macrobio e Valerio Massimo, mantenendo ferma la tecnica di costruzione del testo, la forma frammento, il montaggio, lasciando a briglia sciolta il non finito, il movimento e l'immobilità, il pastiche deliberato, il mélange, la struttura protagonista, la filosofia della composizione e si dedicò a testi ove funzionò

come reporter. L'antropologia levistraussiana alla quale Arbasino è devoto entra in conflitto con la storia. Si snodano corsi e ricorsi, costanti, le alienazioni meccanizzate della società industriale, l'uniformità, le immagini del formicaio e della topaia, la riproduzione meccanica del sempre uguale, la produzione in serie. Nell'ultimo decennio, prima di dedicarsi interamente alla musica, alle arti e ai ritratti, Arbasino pubblica *La vita bassa*, che è una testimonianza «a caldo su un altro snodo o svincolo o scivolo di eventi italiani probabilmente epocali, nel mesto corso del loro svolgersi» (*VB* 103). Con l'ultima e attuale crisi si rilevano anche investimenti su forme diverse, com'era accaduto già «Durante le crisi e gli spasimi della transizione fra gli anni Settanta e gli Ottanta, così seriamente drammatici» (*M* 172). Ora, assottigliato progressivamente il teatro, spento quel periodo, Arbasino si volge prevalentemente ad altro: alla musica, alle arti, alle letture, ai ritratti, come in uno specchio. Il «razionalismo è spesso intrecciato strettamente con edonismo» (*RI* 52). Si intensificano i diminutivi, per adoperare un'altra metafora, e si stagliano imperiosamente enciclopedismo e autobiografia, immagini – alla Benjamin – e fantasmi.

Bibliografia essenziale

Si rinvia soprattutto ad A. ARBASINO, *Romanzi e racconti*, I, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, Mondadori, Milano («I Meridiani») 2009.

P. CITATI, *Arbasino e il musical*, in *Il tè del cappellaio matto*, Mondadori, Milano 1972, pp. 241-243.

E. BOLLA, *Invito alla lettura di Arbasino*, Mursia, Milano 1979.

N. D'ANTUONO, *Per un saggio su Alberto Arbasino*, «Misure critiche», XXXI-XXXII, aprile-settembre 1979, pp. 59-74.

M. L. VECCHI, *Alberto Arbasino*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

A. GIULIANI, *Autunno del novecento. Cronache di letteratura*, Feltrinelli, Milano 1984.

G. LEUCADI, *La terra incognita della romanzeria. Saggio su Alberto Arbasino*, Printer, Bologna 1994.

N. D'ANTUONO, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Millennium, Bologna 2007².

N. D'ANTUONO, *Arbasino e l'Italia degli anni bui*, «Il Centro» (Pescara), 3 luglio 2008.