

Adriatico/Jadran

Rivista di cultura tra le due sponde



1-2/2008



Fondazione Ernesto Giammarco

Composizione ed impaginazione: Monica De Rosa

Stampa e allestimento: Lit. Brandolini - Sambuceto

In copertina:

Disegno originale di Srećko Jurišić

Elaborazione grafica di Monica De Rosa e Alfonso Rendinella

ADRIATICO/JADRAN
Rivista di cultura tra le due sponde

1-2/2008

Semestrale della Fondazione Ernesto Giammarco patrocinato dal Comune di Pescara

Direzione: Luciano D'Alfonso, Sindaco di Pescara
Josip Milat, Preside della Facoltà di Filosofia dell'Università di Split

Direttore editoriale: Marco Presutti

Direttore responsabile: Achille D'Alessandri

Comitato scientifico: Gian Mario Anselmi, Gabriele-Aldo Bertozzi, Joško Božanić, Vincenzo De Caprio, Giuseppe De Matteis, Alfonso De Petris, Irene Fosi, Marilena Giammarco, Francesco Marroni, Alessandro Masi, Predrag Matvejević, Marco Nobili, Gianni Oliva, Aleksandar Palavestra, Giovanna Scianatico, Ljerka Šimunković, Antonio Sorella, Stefano Trinchese

Comitato di redazione: Francesco Caccamo, Brigida Di Leo, Marilena Giammarco, Ljerka Šimunković, Stevka Šmitran, Antonio Sorella

Segreteria di redazione: Monica De Rosa, Snježana Bralić, Claudio Di Felice, Srećko Jurišić, Maja Bezić, Chiara Magni, Ileana Malatesta, Pierluigi Ortolano

Redazione italiana: Fondazione Ernesto Giammarco, viale Riviera, 195, 65123 Pescara, tel. +39 085 76173; e-mail: m.giammarco@tiscali.it; info@fondazionernestogiammarco.it
sito web: www.fondazionernestogiammarco.it

Redazione croata: Filozofski Fakultet Sveučilišta u Splitu, Sinjska, 2, 21000 Split; Tel: +385 21 384144; e-mail: ljerka@ffst.hr; sito web: www.ffst.hr

Tutti i diritti sono riservati

Si collabora alla rivista su invito della Direzione e del Comitato di redazione

Per richiedere i numeri della rivista consultare il sito della Fondazione Ernesto Giammarco

ISSN 1828-5775

Autorizzazione n. 5/2006 del Tribunale di Pescara

Adriatico / *Jadran*

1-2/2008

Ranko Marinković

Albatros

Traduzione e cura di Srećko Jurišić
Introduzione di Marilena Giammarco

Sommario/Sadržaj

Marilena Giammarco, <i>L'esilio dell'albatro/ Egzil albatrosa</i>	11
Srećko Jurišić, <i>La drammaturgia di Ranko Marinković: «Albatros» e le suggestioni italiane/Dramaturgija Ranka Marinkovića: «Albatros» i talijanski utjecaji</i>	21
I. <i>Influenze italiane nel teatro croato del primo Novecento/Talijanski utjecaj u Hrvatskom teatru dvadesetog stoljeća</i>	23
II. <i>Splis'ki mentalitet [La mentalità spalatina] e oltre/Splis'ki mentalitet i ostalo</i>	49
III. <i>Ranko Marinković: la vita, le opere, la poetica/Ranko Marinković: život, djela, poetika</i>	61
IV. <i>Superomismo grottesco in «Albatros»/ Nadčovjek u groteski: «Albatros»</i>	77
Ranko Marinković, <i>Albatros</i>	107
Srećko Jurišić, <i>Nota alla traduzione italiana</i>	109
<i>Atto I</i>	123
<i>Atto II</i>	149
<i>Atto III</i>	173
Appendice/Dodatak	189
<i>Le paure isolate/ Otočki strahovi</i>	191
<i>Intervista a Ranko Marinković/Razgovor sa Rankom Marinkovićem</i>	

L'esilio dell'albatro/ Egzil albatrosa

Marilena Giammarco

Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

1. Per comprendere meglio la parabola esistenziale e artistica dello scrittore cui dedichiamo questo speciale numero monografico¹, è necessario mettere bene a fuoco le specifiche caratteristiche del microcosmo insulare da cui essa si diparte. Al riguardo, l'elemento che occorre innanzitutto rilevare è che, nell'assetto geostorico così come nell'immaginario adriatico, l'isola di Vis rappresenta un vero e proprio crocevia. Situata in posizione strategica tra la costa dalmata e quella italiana, la patria di Ranko Marinković è stata varie volte, nel corso dei secoli e dei millenni, al centro delle vicende della grande storia, ma ciò che forse risulta più utile ai nostri fini è tener conto delle rotte, assai meno esplorate, della microstoria, quelle che con il loro incrociarsi formano le trame di vita quotidiana e non di rado diventano determinanti per lo svolgersi della letteratura. Crocevia, intanto, di navigazioni marittime: sin dai tempi più antichi, tra le isole che formano l'arcipelago della Dalmazia, Vis si segnala per il particolare retaggio di civiltà greca risalente al periodo in cui, con il nome di Issa, divenne un'importante colonia siracusana. Qualche anno fa, un contributo di Joško Božanić apparso sul primo numero della nostra rivista ricostruiva minuziosamente il piccolo mondo dei pescatori comisani, evidenziando tra l'altro come questi testimoni in carne ed ossa della "grecità adriatica"² dai loro progenitori abbiano appreso «non solo l'arte altamente evoluta della costruzione navale e della navigazione marittima, ma anche la loro arte della pesca»³. A volerne trarre le prime, sommarie conclusioni sul piano culturale, se ne potrebbe arguire che i non pochi elementi comuni qui rintracciati da Jurišić

¹ Ranko Marinković, nato il 22 febbraio 1913 a Komiža, sull'isola di Vis (allora appartenente all'Impero Austro-Ungarico), e morto a Zagabria il 28 gennaio 2001, è oggi annoverato tra i maggiori scrittori della Croazia. In Italia, invece, molti suoi testi sono ancora sconosciuti. Riservandogli questo numero speciale, il Comitato di Redazione di *Adriatico/ Jadran* intende proseguire nella linea editoriale inaugurata con il numero della rivista dedicato a Žarko Muljačić (1/2007), rendendo omaggio a quelle personalità che con la loro opera hanno contribuito ad illustrare i rapporti culturali tra le due sponde [N. d. C. d. R.].

² Sul concetto di "grecità adriatica" si vedano i numerosi studi di Lorenzo Braccesi, soprattutto il fondamentale volume *Grecità adriatica. Un capitolo della colonizzazione greca in Occidente*, Patron, Bologna, 1976 (seconda edizione riveduta e ampliata, ivi, 1979).

³ J. Božanić, *Rotta diomedeica – Tradicijonalna ribarska barka Gajeta Falkuša na najstarijoj ruti/ Rotta diomedeica – La tradizionale barca peschereccia Gajeta Falkuša sulla più antica rotta transadriatica*, in *Adriatico/ Jadran*, I, 1/2005, p. 650. Si tratta del numero che raccoglie gli Atti del I Congresso Internazionale di Cultura Adriatica (nuova serie), svoltosi a Pescara e Spalato nell'ottobre 2004.

nell'*erlebnis* di alcuni autori moderni (quelli, ad esempio, che avvicinano lo stesso Marinković al grande drammaturgo di Girgenti Luigi Pirandello) trovino spiegazione, oltre che nella vasta circolazione di idee e di poetiche che ha caratterizzato la cultura letteraria europea tra Otto e Novecento (o nelle influenze esercitate dai cosiddetti “centri” sulle cosiddette “periferie”), anche alla luce degli stretti rapporti intercorsi, nei tempi remoti, tra l’isola adriatica e l’area della Magna Grecia. Va infatti aggiunto che in queste due zone apparentemente lontane del bacino mediterraneo non è unicamente la cultura materiale a costituire il fondamento di una visione del mondo che sembra scaturire dalle stesse radici: a livello più profondo, agisce l’elaborazione mitica delle comuni origini, in grado di persistere ben oltre le divisioni prodotte dalla Storia. In una prospettiva di lunga durata, non si può dunque sottovalutare il ruolo svolto dall’isola di Vis come crocevia pure di quei miti mediterranei che, seguendo le medesime rotte degli antichi navigatori, sono giunti ad acquisire un’autoctona connotazione “adriatica”. Mi riferisco in particolare alla leggenda di Diomede, l’eroe greco definito da Lorenzo Braccesi “il signore delle rotte adriatiche”, una sorta di controfaccia della figura di Ulisse di cui la letteratura postomerica dei *nostoi* ci ha tramandato le peregrinazioni nelle acque del nostro mare, conclusesi con l’approdo e il definitivo esilio in terra dauna⁴. Rivitalizzata proprio da Dionigi il Vecchio di Siracusa, fondatore della colonia issea, la leggenda del guerriero argivo costituisce – insieme a quella di Antenore – uno dei fulcri che irradiano l’intero orizzonte mitico delle due sponde. Lo indicano non solo i cospicui reperti archeologici che testimoniano la capillare diffusione del culto diomedeo in tutta l’area adriatica, ma la stessa esistenza di quella rotta di pescatori ricordata ancora da Božanić: si tratta di una delle poche rotte transfrontaliere non ostacolate dai venti, che può quindi collegare agevolmente le coste occidentali del centro-sud italiano con quelle orientali della Dalmazia. Dal promontorio del Gargano, lambendo le Tremiti (le *Diomedae insulae* care anche a D’Annunzio) e passando per Vis – posta proprio nel cuore di tale direttrice adriatica –, lungo uno spartiacque di millenni si è incessantemente veleggiato per raggiungere, sull’altra sponda, l’antico *Promunturium Diomedis*, ovvero quello che in italiano si chiama Capo San Niccolò, nei pressi di Šibenik, la città che nel 1802, quando faceva ancora parte del Golfo di Venezia, aveva dato i natali allo scrittore autonomista Niccolò Tommaseo. Quali sono, ci si potrebbe chiedere allora (tanto per rimanere sul terreno d’indagine che più c’interessa), le piste battute dalla letteratura di ieri e di oggi nell’elaborazione mitico-simbolica della figura di Diomede? Quali percorsi, trasversali a secoli e generi, hanno assecondato il perdurare nel tempo di una leggenda così

⁴ Cfr. V. M. Manfredi e L. Braccesi, *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, Mondadori, Milano, 1992.

profondamente radicata nell'immaginario adriatico? Quante diramazioni, quali slittamenti semantici hanno permesso di adeguare alle diverse epoche i mitologemi ad essa connessi?

Al di là delle opere del ciclo troiano che tanto influenzarono il poema dantesco, come s'è detto poc'anzi va tenuta presente in primo luogo l'antica tradizione dei "ritorni". Essa narra di un Diomede che, dopo la distruzione di Ilio, deve subire la vendetta divina, oltre che per il furto sacrilego del Palladio, per l'oltraggio arrecato alla dea dell'amore Afrodite, avendo osato ferirla in battaglia. Il contrappasso è evidente. Tornato ad Argo, l'eroe si trova a fronteggiare l'infedeltà della moglie la quale, con la complicità dell'amante, complotta per ucciderlo. Rifugiatosi per un breve periodo in Etolia, la patria da cui provenivano i suoi avi, in seguito il Tidide con una schiera di fedelissimi si rimette in mare alla volta di Argo, dove intende riconquistare il regno, ma una tempesta lo spinge verso l'Adriatico, gettandolo sulle coste della Daunia, una terra lontana destinata a diventare la sua nuova dimora. Insediatovisi stabilmente, egli stringe un'ambigua alleanza con Dauno, che regnava in quei luoghi, fondando anche numerose città. Secondo una delle tante versioni del mito, il re lo avrebbe poi ucciso a tradimento e i suoi compagni, che lo piangevano inconsolabili, sarebbero stati trasformati in albatrì⁵. Epica figura di profugo tra genti straniere, nella tradizione popolare rifluita nell'immaginario letterario Diomede è dunque intimamente connesso allo spazio adriatico e alla leggenda dell'albatro⁶. Ciò che in questa sede mi sembra opportuno sottolineare sono le invarianti dell'esilio e della metamorfosi che colpiscono e suggestionarono in particolar modo i grandi classici latini. L'*Eneide* di Virgilio ne tratta nel libro IX, relativamente all'episodio dell'ambasceria inviata da Turno in Apulia per esortare l'eroe greco ad un'alleanza contro il troiano Enea, il nemico d'un tempo, a sua volta trapiantato in terra laziale. Nel poema virgiliano, l'irriducibile guerriero destinato a morire lontano dal paese natio viene presentato nella sua condizione di eroe degradato, come un uomo che ha ormai rinunciato a combattere e afflitto da un'inguaribile malinconia. La sua *hybris* giovanile è punita con lo sradicamento e la condanna allo *spleen*. Con grande finezza, Virgilio registra lo scacco esistenziale di un essere tormentato dalla nostalgia della patria perduta e ossessionato dagli incubi di un doloroso passato, condiviso con coloro che hanno voluto seguirlo:

⁵ Cfr. *ibid.*, *Il romanzo di Diomede*, pp. 155-169.

⁶ Sulla figura di Diomede «eroe senza ritorno», si veda V. De Caprio, *Adriatico/ Jadran: su un immaginario dell'Adriatico/ Adriatico/ Jadran: o jadranskom imaginariju*, in *Adriatico/ Jadran*, II, 2/2005, pp. 69-78.

Ed oggi ancora
mi assalgono terribili visioni:
i miei compagni che, mutati in albatry
da Venere (per via delle bestemmie
d'uno di loro), volarono in cielo,
ed ora vanno errando lungo i fiumi
(oh, supplizio terribile dei miei!),
riempiendo gli scogli di lamenti.⁷

Non appare di poco conto, in questo passo, il particolare processo psicologico che consente all'autore di proiettare sui compagni-albatry il medesimo *status* spirituale che opprime l'eroe: uno *status* di perpetuo esilio espresso con straordinario vigore dal procedimento metamorfico. Infatti, è soprattutto attraverso il rifacimento proposto da Ovidio nel libro XIV delle *Metamorfosi*⁸ che il *topos* dell'albatry sembra essere penetrato nella letteratura occidentale, alludendo, in gran parte dei casi, alla regressione in una specie inferiore cui vanno soggetti uomini che, insanamente, cercano di sollevarsi al di sopra della loro condizione mortale. Costrette nel carcere zoomorfo, tali infelici creature sono dannate a librarsi per sempre negli spazi infiniti e, alla stessa stregua della figura eroica di Diomede, sono via via divenute, nelle pagine degli scrittori, metafore dell'esilio e del male di vivere.

Dal piccolo spazio adriatico, dove ha trovato la sua prima dimora, il mito dell'albatry ha simbolicamente trasvolato mari ben più vasti e attraversato diverse epoche storiche, sino a plasmare la visione letteraria di non pochi autori moderni. Non si dimentichi infatti che, prima di trovare la sua definitiva consacrazione in Francia nell'eponimo componimento di Charles Baudelaire espressamente richiamato dal titolo del lavoro di Marinković, l'albatry, grazie al suo valore spiccatamente "figurale", era posto al centro del dramma dell'uomo in conflitto con l'ordine della natura nella ballata *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) dell'inglese Samuel Taylor Coleridge. Né qui possono essere omissi i nomi degli autori "adriatici" che ne rivisitarono il mito, come il romagnolo Giovanni Pascoli, il quale ne *I puffini dell'Adriatico* (1891) attribuiva ai mitici volatili marini particolari valenze premonitrici dell'umano destino («Tra cielo e

⁷ Virgilio, *Enaide*, cura e versione di M. Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma, 2007, p. 561. Qui il poeta latino (come farà poi anche Ovidio) raccoglie la tradizione che riportava la trasformazione in albatry dei compagni di Diomede alle espressioni insolenti che Acmonè, stanco ormai del continuo ramingare, aveva rivolto nei confronti di Venere: si tratta, dunque, di due infrazioni del tutto simili.

⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di F. Bernini, vol. II, Zanichelli, Bologna, 1965, p. 263. Il poeta di Sulmona, com'è noto, sarà anche lui destinato a morire esule sulle rive di un altro mare, relegato da Augusto a Tomi, sul Mar Nero.

mare [...] / parlano»), e il pescarese Gabriele D'Annunzio, forse il teste più credibile delle intime connessioni che si possono stabilire tra immaginario adriatico, isotopie ornitologiche e temperamento malinconico⁹.

È sulla scia di questo filone, di portata così largamente europea da delineare con pochi tratti l'orizzonte di crisi dell'uomo e del letterato moderno (toccandone peraltro alcuni snodi fondamentali), che ci sembra di poter collocare *Albatros*, un testo giovanile tra i meno noti dell'autore croato, ma alquanto originale e per noi prezioso, scritto nel 1937 e qui tradotto per la prima volta in lingua italiana da Srećko Jurišić.

2. Così come lo leggiamo attraverso la ricostruzione che il nostro giovane e valente studioso ne fa nel suo saggio introduttivo, il contesto storico-culturale della Dalmazia agli inizi del XX secolo – epoca in cui va appunto ricercata la genesi della *pièce* – lascia emergere una condizione intellettuale in grande fermento, contraddistinta da indubbi segnali di dinamismo ma anche contrassegnata da uno stigma d'instabilità e incertezza, da quell'«exèitè incalzante» che, per dirla con le parole di uno scrittore spalatino migrato in Italia, ha da sempre conferito a quest'«isola eccezionale nell'universo slavo» (un autentico e variegato «microcosmo di frontiera») il suo «mutevole carattere cosmopolita e poliglotta, innestato su un fondo illirico ancestrale, roccioso e misterioso»¹⁰. Al generale e irreversibile fenomeno della “perdita d'aureola”, allegorizzato da Baudelaire come ulteriore segnale dello svilimento del ruolo del Poeta e tempestivamente registrato da tutta la letteratura del Vecchio Continente, si aggiungono infatti le specifiche e note circostanze storiche che, negli scrittori formatisi *in loco*, determinano una sorta di spaesamento, accompagnato dalla tendenza ad oscillare tra patrie e culture letterarie diverse. Influenze italiane, suggestioni del mito asburgico, vocazioni autoctone e aperture alla grande letteratura europea s'intrecciano in questo periodo nel *milieu* dalmata, una «singolare Mitteleuropa mediterranea»¹¹ che trova senz'altro in Spalato il suo centro più rappresentativo. In campo teatrale, in particolare, non può essere sottovalutata la presenza nella città di Diocleziano di Milan Begović, il più grande drammaturgo croato, il quale vi opera per circa un decennio, mantenendo viva una tradizione da tempo orientata anche verso la produzione italiana. È a Spalato che l'adolescente Marinković si reca dalla sua piccola isola, trascorsa la bufera della prima guerra mondiale, per intraprendere

⁹ Per ulteriori approfondimenti su D'Annunzio e lo spazio adriatico, mi permetto di rinviare a M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Carocci, Roma, 2005.

¹⁰ E. Bettiza, *Esilio*, Mondadori, Milano, 1996. Le citazioni rispettivamente alle pp. 3, 4, 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

un percorso di studi e di formazione, umana e umanistica, poi completato a Zagabria, dove si laureerà in Lettere e Filosofia e dove stabilirà la sua residenza definitiva negli anni della maturità. Dal cuore adriatico della comune patria mediterranea, da un retaggio di miti antichissimi ma forse dimenticati, fino a raggiungere le nuove frontiere della cultura mitteleuropea: il viaggio del futuro autore di *Albatros* ben raffigura quella vicenda migratoria che lungo tutta la dorsale del Novecento coinvolgerà più di una generazione di intellettuali dalmati. E, quasi a rendere ancora più emblematica – in quanto acclarata dal marchio biografico – l'impraticabilità del *nostos* (presagita nella *pièce* con mitopoietica preveggenza), sarà nella Spalato occupata dall'esercito italiano che lo scrittore di Vis si ritroverà, ancora una volta, durante la seconda guerra mondiale, per esservi arrestato e poi deportato nel campo di prigionia di Ferramonte, in Calabria. La fuga, dopo il '43, dalla costa occidentale dell'Adriatico verso i desertici spazi mediterranei¹² sembra apporre un ulteriore, significativo sigillo ad un destino votato allo spatriamento e all'esilio, che sarà tristemente condiviso da tanti altri letterati anche nelle generazioni successive¹³. Si può dire, pertanto, che in questa prima, fondamentale fase della sua vita, lo scrittore isolano si trovi a dover affrontare verità diverse e tra loro in conflitto, avendo continuamente sotto gli occhi, da una parte, la ricca eredità di un comune passato da difendere e rivendicare, e, dall'altra, la tragica realtà e attualità della storia.

Il fosco ed epocale scenario di crisi che attanaglia l'intera Europa tra l'una e l'altra guerra, com'è noto, è tale da investire in pieno ruolo e funzioni dell'intellettuale, già pesantemente compromessi dalle grandi ristrutturazioni sociali ottocentesche. Smarrito ogni punto di riferimento, i letterati più consapevoli vagano nell'incertezza, nell'inutile ricerca di un porto sicuro dove riparare, stretti peraltro nella morsa della testimonianza del vero o della fuga nel surreale (lo mostra, in Italia, la stessa vicenda dell'ultimo Pirandello). In un contesto siffatto, nel tormentato spazio adriatico del terzo decennio del Novecento, mentre le rotte diventano sempre più accidentate ed esplosive, il fecondo interagire di culture che aveva a lungo unito le due sponde può anche acquistare il senso di un dramma penoso, ma giocato tutto sul filo dell'ironia, di un travagliato percorso da dover intraprendere in balia di onde malsicure, agitate, minacciato da una tempesta che può travolgere qualsiasi certezza e ogni probabile verità. Va osservato che nella letteratura italiana dell'immediato

¹² Dalle coste pugliesi, lo scrittore sarà infatti trasferito in Egitto a El Shatt, nel deserto del Sinai, dove tra il 1944 e il 1946 era in funzione un campo di rifugiati dalmati sotto il protettorato britannico.

¹³ Valga per tutti il nome, già ricordato, di Enzo Bettiza, che qui funge da paradigma anche letterario della drammatica vicenda dei fuorusciti dalmati dopo il secondo conflitto mondiale.

primo dopoguerra l'attraversamento dell'immane tragedia aveva sovvertito non solo le coscienze, ma anche gli statuti letterari e teatrali¹⁴, che nei decenni successivi giungevano lentamente a ridefinirsi in nuove forme di sperimentalismo. L'esperienza diretta del dolore, l'incontro quotidiano con la morte, il naufragio in cui era incorsa l'umanità (sto qui pensando all'Ungaretti dell'*Allegria*) spingevano alcuni tra gli spiriti più avvertiti alla reinvenzione mitica delle proprie radici mediterranee (e a questo punto è ancora una volta d'obbligo il rimando al Pirandello dei cosiddetti "miti" teatrali), talora saggiata alla luce delle nuove tendenze provenienti dal Nord Europa. Particolarmente in ambito drammaturgico, la consapevolezza della "morte del tragico", se da un lato induceva alle soluzioni artatamente archeologiche della *vulgata* dannunziana, orientava anche verso inedite modalità di rovesciamento del canone, favorendo una commistione di generi testimoniata, oltre che dalla breve fioritura del "grottesco", da imprevedibili ed autoctoni scivolamenti sul terreno dell'umorismo fantastico o su quello della dispersione dell'Io comicamente agita¹⁵. A dar retta alle indicazioni fornite dal paratesto (titolo e sottotitolo) dell'opera giovanile di Marinković parrebbe che, di là dal mare, la forza attrattiva esercitata dai modelli (*in primis* quelli italiani) venga come deviata e indirizzata verso analoghe strategie d'inversione e mascheramento grottesco, quasi a voler ammantare di panni carnevaleschi una fisionomia identitaria problematica e sfuggente, quasi ad eluderne il disagio attraverso i comuni meccanismi delle apparenze e delle finzioni.

3. Il riposizionamento ad Est, con il «groteska u tri čina» annunciato proprio sulla soglia di *Albatros* di Marinković, di una modalità di scrittura tipicamente nordica, ma che aveva vivacemente caratterizzato il teatro italiano del primo dopoguerra, serve a mio avviso a delucidare con sufficiente chiarezza il panorama di crisi da cui si diparte, «*in un pomeriggio di vento e di pioggia di un tardo autunno degli anni Trenta del XX secolo*», l'inconcluso e inconcludente *nostos* dell'«*intellettuale-naufrago*» Ciprijan Tamburlinac. Imbarcato su un piccolo piroscalo che fa la spola tra la terraferma e le isole, il protagonista della *pièce*, che ha ormai passato la trentina, sta infatti tornando a casa, dopo aver fallito tutti gli ambiziosi obiettivi della sua giovinezza. Frastornato e irretito da una lettura distorta di Nietzsche e saturo di decadentismo deterioro, Ciprijan si rivela già in apertura di dramma un'efficace caricatura dell'ormai obsoleta figura di letterato sin troppo a lungo impersonata, sulla scena italiana e

¹⁴ Cfr. M. Giammarco, *Lo specchio e il prisma. Paradigmi di rinnovamento nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, Campus, Pescara, 1999.

¹⁵ Sono queste le modalità adottate in alcuni lavori dello scrittore abruzzese Luigi Antonelli e da me trattate nella monografia *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, Bulzoni, Roma, 2000.

internazionale, da Gabriele D'Annunzio, segnalando così il processo di degradazione ormai inarrestabile che ha travolto l'intellettuale abbagliato dai miti superomistici, un processo vieppiù rimarcato dall'esilarante macchietta di Zarathustra, il german-italico pappagallo con cui Ciprijan si accompagna. Il temerario volo dell'albatro-superuomo Tamburlinac è destinato ad interrompersi durante una tragicomica traversata nelle acque dell'Adriatico. Proprio come il mitico volatile marino immortalato da Baudelaire, egli viene emblematicamente "catturato" sulla tolda della nave che lo trasporta da una sconclusionata combriccola di personaggi, è accerchiato, sopraffatto dall'altrui derisione, ma, soprattutto, viene costretto a guardare dentro se stesso e a fare i conti con la propria coscienza. Nello svolgersi di un viaggio che lungo i tre atti acquista sempre più il significato di una perturbante perlustrazione interiore, resa ossessiva da paure ancestrali, ritorno del rimosso e fantasmi di *revenants*, il protagonista del dramma di Marinković corre incontro a un suicidio ineluttabile ma alquanto ridicolo (egli muore con la convinzione di aver «*stupidamente scherzato con la vita*», si legge nella didascalia iniziale); un suicidio che, guarda caso, si consuma proprio nell'imminenza dell'approdo e mentre nell'aria già si propagano gli echi delle campane della *sua* chiesa.

Si tratta, com'è ovvio, di un viaggio-metafora, sovrastato dai tropi affini del naufragio e dell'annegamento, mediante i quali l'autore sembra alludere all'estrema precarietà di una condizione intellettuale ed esistenziale sempre in bilico tra l'orgoglioso e temuto recupero delle proprie radici e l'abulica accettazione dello *status* di esiliato. Forse, per provare a carpirne il senso sotteso sarebbe utile rileggere qualche brano del romanzo autobiografico scritto, oltre mezzo secolo dopo l'opera giovanile di Marinković, in lingua italiana da Enzo Bettiza, l'altro celebre autore dalmata il cui nome abbiamo già avuto occasione di richiamare. Rievocando ricordi troppo a lungo rimossi dalla memoria, «volti insieme familiari e spettrali», eventi lontani «ormai informi e quasi indecifrabili» che chiedono di essere restituiti alla «verità che gli fu propria una volta», nel *Prologo* di *Esilio* lo scrittore di Spalato dichiara di voler rimettere insieme i «tanti fili sommersi» che lo legano ai luoghi dell'infanzia e della prima giovinezza¹⁶. Ciò che ne risulta è un tormentato periplo intorno alla propria condizione di esule dalla Dalmazia «che si sentiva già in esilio a casa propria, molto prima di affrontare la via dell'esodo effettivo» e per il quale «l'esilio è come un suicidio indolore»¹⁷.

¹⁶ E. Bettiza, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

Infatti:

[...] l'esilio prolungato nello spazio e nel tempo, l'esilio senza ritorno, aggravato dal vagabondaggio dispersivo in altri mondi, possiede una rara quanto perforante facoltà distruttiva: lentamente carbonizza tutto ciò che siamo stati altrove, recide i vincoli di sangue, spegne i ricordi, fa impercettibilmente tabula rasa del passato.¹⁸

Solo la scrittura è in grado di evocarli e di farli rivivere, quei ricordi «esiliati dalla matrice», dalla «terra dove hanno le loro radici»¹⁹, restituendo in tal modo all'Io e al mondo almeno una porzione della verità negata.

Se altra è la via seguita da Marinković per inscenare la dolorosa condizione dell'esule fuoruscito dalla Dalmazia, in entrambi i percorsi mi sembra di poter ravvisare il medesimo senso nascosto. A ben guardare, in *Albatros*, l'abile rimaneggiamento teatrale del paradigmatico testo poetico di Baudelaire effettuato dallo scrittore di Vis funge solo da pretesto, una sorta di *escamotage* utile, però, per iniziare un discorso del tutto nuovo sulla realtà dell'intellettuale dalmata alla vigilia del secondo conflitto mondiale. Lo dice, in primo luogo, il composito e straordinario impasto linguistico (reso con grande efficacia dal traduttore); lo dicono gli inquietanti e strambi personaggi che assediano il povero protagonista (l'ex becchino Orne Popere, l'allampanato frate guardiano Padre Bonaventura, l'anziano possidente Zande Rotte – un autentico relitto dell'antica aristocrazia dalmata –, con la sua devota e petulante serva Keka) formando, nel loro insieme, un irridente spaccato della Dalmazia del tempo. Se ne può dedurre che, dietro lo schermo delle citazioni baudelairiane e dei molti rimandi ad una cultura cosmopolita (in un arco che va da Shakespeare a Schopenhauer, da Ibsen a Strindberg), dietro la risemantizzazione di *topoi* classici come quelli del viaggio per mare e della tempesta, nello stesso riuso della *silhouette* dannunziana, è possibile rintracciare l'impronta incancellabile della cultura autoctona, la memoria profonda di una smarrita mediterraneità. L'esibizione dei modelli "alti" copre così il tracciato di una trama annidata nei meandri della coscienza e che sembra intessuta su una vicenda molto più antica di quella proposta. «Avete detto "a casa"? Come mi suona strano! A casa! *Chez moi!* Io non ho mai avuto questo a casa». Anche per Ciprijan Tamburlinac il ritorno è interdetto e significa morte: «Quello che temo di più, adesso, ad esempio, è quell'imboccatura del porto con il cimitero sulla destra. Quei cipressi fitti fitti incombenti sui monumenti funebri verso sera sono completamente neri e immobili, come fantasmi». Al contrario di Ulisse, il declassato eroe di Marinković non può più tornare nella sua patria ancestrale,

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

né per riconquistare il regno, né per ristabilire l'ordine compromesso dalla lunga assenza: la sua storia, infatti, assomiglia più a quella di Diomede e dei suoi compagni. Anche lui deve scontare un esilio perpetuo. Il suo goffo "superomismo" suona come la nuova *hybris*, da punire con le forme degradate del grottesco e della parodia. Riportare alla contemporaneità, ricollocandolo in una ben precisa realtà storica, il mito dell'albatro che il genio francese di Baudelaire aveva ripreso dalla tradizione mediterranea per trascrivere la vicenda del Poeta *exilé sur le sol* della società moderna, per Marinković può forse aver significato anche riannodare quei «fili» invisibili che, in un rapporto difficile, continuavano a legarlo alla sua terra, al suo mare, alla sua isola. Fili sommersi, nascosti nelle zone più profonde della memoria e dispersi nel vagabondaggio verso nuovi mondi, ma fondamentali per ritrovare la propria vera identità e riaffermare il senso di appartenenza alla patria perduta.

**La drammaturgia di Ranko Marinković:
Albatros e le suggestioni italiane/
Dramaturgija Ranka Marinkovića:
Albatros i talijanski utjecaji**

di

Srećko Jurišić

I

Influenze italiane nel teatro croato del primo Novecento* / Talijanski utjecaj u Hrvatskom teatru dvadesetog stoljeca

Oj Dalmacijo, zemljo krasna i mila:
Ti kolijevko careva i robâ,
Dvijju svijetah vez u staro doba,
Od kih mnoga zla si poprimila!
Susjetkinjo istoka zlatnoga,
Drugarice Talijanske gizdave [...].

Ivan Kukuljević¹

L'Adriatico è il mare per eccellenza, il mare
d'ogni persuasione e di ogni abbandono,
della vita vera e dell'armonia con essa.

C. Magris²

1. Premessa metodologica.

In apertura al suo ormai classico studio sulla tragedia, George Steiner³ associa alcune forme teatrali, nella fattispecie la tragedia greca, alla mentalità di certi popoli escludendo che possano aver avuto origine e aver attecchito altrove a causa dell'“incompatibilità” dell'indole e, in ultima analisi, dell'ideologia di tali popolazioni. Ora, se tali osservazioni sono valide al livello archetipico e paradigmatico, la loro validità è forse anche maggiore se si scende più nel particolare, circoscrivendo l'epoca storica o la regione geografica di riferimento. Il tutto trova ulteriore conferma nelle tesi di Debord sulla “società dello spettacolo” secondo cui la società, sin dai tempi più remoti, si manifesterebbe attraverso le forme di spettacolo che le sono proprie. Tale paese, tale teatro, si potrebbe affermare semplificando notevolmente. Partendo

* La prima parte di questo studio rielabora, talvolta con aggiunte notevoli, il saggio apparso in S.Trinchese e F. Caccamo (a cura di), *Adriatico contemporaneo. Rotte e percezioni del mare comune tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 341-367.

¹ I. Kukuljević, *Dalmaciji [Alla Dalmazia]*, in *Povijesne pjesme [Canzoni storiche]*, Zagabria, 1874: «O Dalmazia, terra bellissima e cara/ Culla di schiavi e di re,/ Legame tra due mondi sin dall'antichità,/ Dai quali molto male hai ricevuto!/ Vicina dell'oriente dorato,/ Compagna dell'Italia pomposa [...].» (Traduzione mia. D'ora in poi, tutte le citazioni dal croato verranno riportate in traduzione italiana. In assenza di una traduzione italiana preesistente, le traduzioni sono a mia cura).

² C. Magris, *Microcosmi*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 83.

³ Cfr. G. Steiner, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 11-18.

da questi presupposti, si tenterà di dare un quadro delle influenze italiane sul teatro croato dei primi trent'anni del Novecento. Si tratta di un'impresa ardua che necessita, in questa sede, di alcuni "paletti" metodologici e di pertinenti *limes* d'impostazione.

In primo luogo, questo studio introduttivo, lungi dal voler solo riassumere gli esiti della critica precedente, in particolare quella croata, si pone come obiettivo perlomeno una prospettiva differente, arricchita con alcuni particolari nuovi: quella dalmata e adriatica. La scelta di tale punto d'osservazione, di guardare, cioè, al paese dal mare, nasce da una duplice convinzione geostorica.

Innanzitutto, nel primo quarto di secolo ventesimo, le rotte con cui giungono dall'Italia gli stimoli del rinnovamento teatrale penetrano la Croazia principalmente dalla costa per poi venire metabolizzati nell'interno (Zagabria). La Dalmazia con i suoi più importanti centri (Zara e, soprattutto, Spalato) svolgeva il ruolo del *carrefour des cultures*, ovvero «prenošenja civilizacije najprije na svoj ilirski, zatim slavenski i hrvatski kontinent»⁴. Inoltre, com'è noto, nessuna storia è tale al di fuori dello spazio⁵. La geografia va vista come lo spazio in cui la storia ha luogo, in cui accade: lo spazio geografico diviene una componente *culturale* fondamentale nel compiersi dei fenomeni artistico-letterari e nel farsi delle *Weltanschauungen*. In questo rapporto simbiotico, d'inscindibile binomio, lo spazio diviene dimensione e fattore culturale e dell'immaginario, parametro di riferimento ambientale e antropologico al cui interno prendono vita i fatti letterari.

In secondo luogo, andrebbe operata una scelta restrittiva, privilegiando un autore che più si confà all'obiettivo di questo lavoro, da esaminare alla luce delle influenze italiane e come esempio del contesto in cui successivamente si troverà a operare Ranko Marinković. Milan Begović (Vrlika 1876-Zagreb 1948) ci sembra il nome più adatto. Poeta, traduttore, romanziere, professore d'italiano, drammaturgo di successo e "dandy dannunziano", Begović è lo scrittore croato più tradotto, censurato, discusso e più cosmopolita del suo tempo. La sua arte si presta ad essere analizzata adeguatamente anche dal punto di vista geografico: parte dalla Dalmazia con l'Italia in mente per poi affermarsi nell'intera Croazia e in Europa. La componente italiana è onnipresente nella sua opera, sapientemente intessuta, a detta di molti, da un autore che ha scritto prevalentemente come «literat» [letterato], che è «obrazovan, piše lako, pozna tendencije u književnostima svojeg doba,

⁴ [di trasportare la civiltà dapprima nel continente illirico, poi slavo e croato] (B. Radica, *Vječni Split [Spalato eterna]*, Zagreb, ExLibris, 2002, p. 111).

⁵ Il riferimento è soprattutto al saggio che dà il titolo al volume di C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 25 e sgg. Si vedano sull'argomento anche le pagine di A. Asor Rosa, *Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria*, in *Storia e geografia della letteratura italiana*, vol. III (*L'età contemporanea*), Torino, Einaudi, 1987, pp. 6-74.

razumije naklonosti publike»⁶, un mestierante, dunque, piuttosto che un genio genuino. Comunque stiano le cose, resta l'innegabile fatto che a modo suo Begović ha saputo fare i conti con quanto di buono e d'importante proveniva dall'Italia in quegli anni, anche in momenti in cui ciò era politicamente sconveniente. Ha saputo "fare i conti", in un modo o nell'altro, con D'Annunzio, Pirandello e i grotteschi italiani aprendo alla drammaturgia croata una strada in più, nuova; quella strada che i grandi nomi (Miroslav Krleža su tutti) della drammaturgia croata non hanno saputo o non hanno voluto percorrere, accogliendo piuttosto le idee provenienti dalla *Mitteleuropa*, dalla *Slavia*, principalmente dall'espressionismo tedesco; la stessa strada, per intenderci, che poi sarà di Ranko Marinković (1913-2001), il suo ideale depositario. Anch'egli dalmata trapiantato a Zagabria, Marinković nel '39 mette in scena la sua opera d'esordio, *Albatros*, dove le influenze dannunziane, pirandelliane e quelle dei grotteschi sono chiaramente presenti. L'opera chiude quanto iniziato da Begović, il processo di metabolizzazione delle tendenze e degli stimoli teatrali italiani viene portato a termine e l'*Albatros* farà da prodromo al teatro croato del secondo dopoguerra di cui lo stesso Marinković sarà il rappresentante maggiore.

2. Contesto storico.

A chi vi si accosta, per una qualunque ragione, la Dalmazia e il suo capoluogo naturale, Spalato, esigono sempre delle spiegazioni (mai abbastanza a quanto pare) di natura storico-politica, delle indicazioni che diano conto delle "lunghe durate" delle irradiazioni intellettuali in queste terre, della loro cosmogonia, dei loro mediterranei mitologemi. Questo perché si tratta di terre "a statuto spirituale particolare", che foucaultianamente, diremmo, esulano da ogni inquadramento unitario, consequenziale, di causa-effetto. Si tratta di terre che varcano quelle *soglie* (para)testuali, istituite da Genette, assumendo esse quasi il valore di paratesto di uno scritto, delle opere che hanno generato. Ci serviamo, per l'occasione, delle parole di Bogdan Radica:

Il regionalismo dalmata, che da Tommaseo e specie da coloro che volevano essere gli eletti depositari dell'eredità di Tommaseo per trasformarla in autonomismo dalmata dai colori marcatamente italiani e nazional-irredentisti, si perde e scompare nella grande vittoria del popolo croato. Quest'ultimo ha abbattuto i muri tra la città e la campagna e sta superando i confini tra il sobborgo e la piazza centrale, sta fondendo la città con il suo entroterra. Ma con questi sforzi esso non ottiene risultati analoghi a quelli di altre realtà perché il suo entroterra non è inquadrato dai confini del suo stato

⁶ [istruito, scrive con facilità, conosce le tendenze delle letterature del suo tempo, capisce cos'è il favore del pubblico] (A. Barac, *Begovićeva "Giga Baričeva"* ["Giga Baričeva" di Milan Begović], in *Savremenik* [Il contemporaneo], n°2, 1941, p. 53).

nazionale ma dalle combinazioni politiche straniere. Lo spirito autonomista continua ad esistere, in città, in una cerchia ristretta che serba ancora (ma lo farà entro e non oltre il 1918) i vecchi balconi veneziani, parla l'italiano di Goldoni e Metastasio e i cortigiani, non l'italiano di Mazzini, di Pellico e dei grandi liberali del Risorgimento italiano. L'élite autonomista, nella sua prima fase, ai tempi della polemica tra Tommaseo e Nodilo, è fermamente autonomista. Parte dal punto di vista di Tommaseo secondo cui la Dalmazia è un'entità a parte, che può essere slava, o persino serba, ma mai croata e che nella sua intima essenza è latina. Tommaseo impiega una terminologia chiara e la definisce mediterranea. Solo più tardi questo concetto autonomista muta trasformandosi in "italiana". La componente autonomista detiene il potere, il capitale e vive un'illusione di finta cultura, fatta di cartapesta, come gli intellettuali dalmati. Questi ultimi sono resistenti e agguerriti contro «le invasioni barbariche» il cui impeto è caratterizzato da un vertiginoso crescendo.⁷

Nel brano riportato si percepisce la particolarità *tout court* dell'*enclave* dalmato-spalatina, sempre impegnata nella lotta, senza quartiere e senza speranza, contro la *crvena kapa*, il berretto rosso, simbolo del morlacco⁸, contadino dell'*hinterland* dalmata e invisibile simbolo della rozzezza; si percepisce anche l'italianità, imposta sì⁹, ma mai del tutto estranea allo spirito e alla mentalità spalatina che ama «superlative kao Talijanac» [i superlativi come gli italiani]¹⁰, che ama vedere la propria città come luogo privilegiato, secondo solo alla Città Eterna («*Roma caput mundi, Salona secundi*») e che, tutto sommato, croata si sente poco.

Il riferimento a Tommaseo non è casuale: le tesi esposte dallo scrittore nel libretto *Ai Dalmati* (1861, l'anno è quello dell'unità d'Italia) anticipano molte delle idee politiche degli autonomisti dalmati; Dalmazia e Spalato vivono, dunque, come un'isola a sé: nell'ambito dei possedimenti austro-ungarici, la Croazia è un'entità politica, la Dalmazia un'altra. Il collegamento ferroviario con Zagabria, del resto, per anni non voluto, si avrà solo nel 1927¹¹. Il

⁷ B. Radica, *op.cit.*, pp. 80-81.

⁸ Sui Morlacchi come fenomeno culturale e letterario cfr. il suggestivo I. Bešker, *I Morlacchi nella letteratura europea*, Roma, Il Calamo, 2007.

⁹ Gli autorevolissimi studi di Šimunković hanno però dimostrato che il governo della Serenissima non ha mai emanato proclami in cui imponeva ufficialmente la lingua italiana (Cfr. Ij. Šimunković, *Mletački dvojezični proglasi u Dalmaciji u 18. stoljeću*. Split, Književni krug, 1996).

¹⁰ A. Kudrjavcev, *Ča je pusta Londra... [Cos'è Londra...]*, Split, Marjan Tisak, 2002, p. 6. Ampia la bibliografia su Spalato come fenomeno socio-culturale. Basti, qui, il testo appena citato.

¹¹ A proposito della tendenza autonomista della Dalmazia va osservato che lo stesso storico sindaco di Spalato, l'italianissimo Baiamonti, era solito dire ai dalmati di non essere «né italiani, né slavi, ma di rimanere dalmati» e che caldeggiava l'idea di una «nazione dalmata» definendo l'annessione alla Croazia una «grande disgrazia». La situazione politica della Dalmazia a cavallo tra il XIX e il XX secolo, e in particolare il rapporto con l'Italia, sono stati esaurientemente studiati in J. Vrandečić, *Dalmatinski autonomistički pokret u XIX. stoljeću*, Zagreb, Dom i svijet,

plurisecolare tentativo d'italianizzazione della Dalmazia entra, nel periodo di cui ci stiamo occupando, nella sua ultima e più complessa fase con la fine del lungo dominio austriaco (1813-1918), succeduto a quel breve *intermezzo* napoleonico (1805-1813), anch'esso all'insegna dell'uso dell'italiano e ricco dal punto di vista della vita intellettuale. Il governo austriaco aveva proclamato l'italiano lingua ufficiale dell'apparato statale della regione (scuole incluse) portando persino il personale necessario agli uffici dai suoi possedimenti italiani¹². Il frutto di quel periodo è un interessante *corpus* letterario, geostoricamente scisso tra l'Italia e la Croazia, il Romanticismo dalmata in lingua italiana. Sarà proprio l'Italia, più che secolare depositaria della fiducia dell'Impero bicipite, a succedergli nel dominio di quelle regioni. L'Austria-Ungheria inizia a sgretolarsi già nel '17. Nel Consiglio imperiale di Vienna, nel maggio dello stesso anno, viene fondato un *club* dei rappresentanti della Dalmazia, Istria e Slovenia. All'inizio del 1918 il Presidente americano Wilson pubblica i famosi «14 punti» in cui, tra l'altro, propone lo sviluppo autonomo per i popoli della monarchia austro-ungarica (in seguito caldeggerà il loro diritto all'autodeterminazione). A tali eventi corrisponde un incredibile dinamismo socio-politico nelle regioni slavo-meridionali della Monarchia, in cerca di una loro strada per il futuro postbellico. A Spalato, il 2 giugno 1918, viene votata la risoluzione politica (*Splitska rezolucija*) in cui si chiede il diritto all'autodeterminazione «jedinstvenog naroda SHS» [dell'unico popolo dei Serbi, Croati e Sloveni] col fine di costituire «jedinstvena nezavisna država» [uno stato unitario e indipendente]. Viene eletta la direzione dell'Organizzazione popolare per la Dalmazia (simili corpi politici verranno formati anche in altre regioni, con il nome di «consigli popolari» [narodno vijeće]) con il compito di portare avanti la liberazione della Dalmazia e la sua integrazione con altre regioni. L'Italia, nell'ambito delle forze internazionali destinate a portare la stabilità nella regione, occupa col proprio esercito il territorio zaratino¹³ (addirittura fino a Traù) e tutte le isole, tranne Brač e Šolta. Tale comportamento dell'Italia scaturiva soprattutto dal Patto di Londra (siglato in segreto il 26 aprile del '15)

2002. Per una sintesi sull'argomento ci limitiamo a segnalare, nella vasta bibliografia: M. Đinđić, *Identitetski "lomovi" dalmatinskih Talijana [I "punti di rottura" nell'identità degli italiani della Dalmazia]*, in *Politička misao [Il pensiero politico]*, n° 3, 2007, pp. 121-144.

¹² Si veda sull'argomento Lj. Šimunković, *I contatti linguistici italo-croati in Dalmazia*, Spalato, Società Dante Alighieri, 2009.

¹³ Per la situazione di occupazione nel circondario zaratino e gli scontri tra italiani e croati cfr. N. Scotti, *Talijanska okupacija i aneksija Zadra i zadarskog područja od 1918. do 1943. godine [L'occupazione italiana di Zara e del circondario zaratino dal 1918 al 1943]*, in *Zadarska smotra [Rassegna zaratina]*, n° 1-3, 2002, pp. 245-290; D. Šepić, *Talijanski iredentizam na Jadranu, konstante i transformacije [L'irredentismo italiano nell'Adriatico, le sue costanti e le sue trasformazioni]*, in *Časopis za suvremenu povijest [Rivista di storia contemporanea]*, n° 1, 1975, pp. 6-12.

in seguito al quale l'Italia si schierava a fianco degli Alleati, dietro lauti compensi territoriali, nelle terre dalmate. Precede tali accadimenti la campagna di propaganda irredentista sull' "italianità" della Dalmazia, iniziata nell'agosto del '14 dal *Corriere d'Italia*¹⁴, seguito a ruota da *La stampa* torinese e dal *Resto del Carlino*, durante la quale le mire espansionistiche verranno rimarcate. L'occupazione italiana di Zara e dintorni nel primo dopoguerra, come anche l'avventura fiumana di D'Annunzio, porterà al graduale affievolimento della vita intellettuale dei croati (salvo poche eccezioni di cui si dirà) in quei centri e determinerà il suo spostamento verso le grandi città dell'interno (Zagabria su tutte)¹⁵. Spalato, per contro, saprà preservare e, forse, accrescere la propria vita culturale, nella sua duplice veste, croata e italiana.

3. Il mondo teatrale spalatino del primo '900.

Lo scrittore austriaco e importante teorico della modernità letteraria¹⁶, Hermann Bahr, nel 1909 scrive *Dalmatinische Reise [Il viaggio dalmata]*¹⁷, raccontandovi il suo viaggio in Dalmazia con piglio espressionista e inglobando le terre dalmate in quello che Magris chiamerebbe «il mito asburgico». Egli ritrae Spalato come una città carica di eros e di *élan vital* (pp. 80-81). Soffermandosi sulla sua vita intellettuale scrive:

¹⁴ Pur trattandosi di un atteggiamento piuttosto diffuso, nella stampa italiana c'erano eccezioni di rilievo come ad esempio quella del *Corriere della Sera* di Albertini (tra l'altro amico di D'Annunzio che sul *Corriere* pubblicò numerosi contributi di segno diametralmente opposto), che prima del conflitto caldeggiò l'entrata in guerra dell'Italia a fianco degli alleati e poi criticò l'avventura fiumana di D'Annunzio e in generale la volontà dell'Italia di annettersi alcune parti della Dalmazia: «In those days public opinion was very much in favour of the annexation of a considerable part of Yugoslav coastal territory, not merely the regions mainly inhabited by Italian-speaking people, but also regions with a predominantly Slav population. It was the annexation of such regions that Albertini opposed. During the war, Italy had promised to help the Slav minorities in the Austro-Hungarian Empire in their struggle for independence; to incorporate these regions in the Italian state was, therefore, a breach of promise. Moreover, an act of this kind was sure to turn Yugoslavia into an implacable enemy. Albertini's forcefully expressed views on this matter cost the *Corriere* numerous subscribers» (C. Herberichs, *The Corriere Della Sera and Fascism: A Chapter from Italian Press History*, in *International Communication Gazette*, n°13, 1967, p. 353).

¹⁵ Sulla vita teatrale a Zara e a Fiume si vedano: T. Maštrović, *Kazališni rad i Zadru u doba hrvatske moderne [Il lavoro teatrale a Zara nel periodo del Modernismo croato]* e N. Fabio, *Talijansko dramsko glumište na Rijeci u doba hrvatske moderne [Il teatro drammatico italiano a Fiume nel periodo del Modernismo croato]*, entrambi in AA.VV., *Dani hrvatskog kazališta. Moderna [I giorni del teatro di Hvar. Modernismo]*, Izdavački centar, Split, 1980, rispettivamente pp. 107-127 e pp. 127-158.

¹⁶ Fu autore di importanti scritti teorici tra cui: *Naturalismus* (1891), *Studien zur Kritik der Moderne* (1894), *Secession* (1900), *Expressionismus* (1916). Dedicò alcuni scritti anche alla figura e all'opera di Gabriele D'Annunzio.

¹⁷ H. Bahr, *Dalmatisko putovanje [Il viaggio dalmata]*, Zagreb, Grafički Zavod Hrvatske, 1991.

E poi, in piazza, mettendo piede nel “Caffè Troccoli”, vengo all’improvviso rapito, quasi fossi avvolto dal mantello di Faust. Fuori c’è l’Oriente, dentro il Quartiere Latino, con chiome fluenti, cravatte svolazzanti e il chiasso del parlar ansante. Sono i giovani pittori che qui, *chez* Diocleziano, stanno fondando il loro Boule Miche.¹⁸

Scriva anche: «Mezzogiorno. I parigini croati se ne vanno, sventolando le larghe falde dei loro cappelli, come dei cadetti guasconi. La loro allegrezza mi ha contagiato»¹⁹. L’immagine è invero molto calzante. La Spalato di fine Ottocento e durante il primo quarto del secolo seguente è una città sì caotica e disordinata, con circa ventimila abitanti di estrazione sociale molto eterogenea, dalla ruralità morlacca alla svuotata aristocrazia coloniale italiana, ma il suo *milieu* intellettuale è in continuo fermento²⁰ e vede sfilare davvero i maggiori nomi della letteratura croata e straniera: dalle rapide scorribande di Freud²¹ e del commediografo G.B. Shaw (nel ‘27 e nel ‘31) alla sfilza di nomi di letterati croati di prim’ordine. Il futuro premio Nobel Ivo Andrić soggiorna a Spalato in due tempi: nel ‘14, quando viene arrestato e rinchiuso nel carcere di S. Rocco insieme ad altri spalatini, filo-iugoslavi, per aver complottato contro l’Austria; e nel ‘19, in cura. In quest’occasione verranno pubblicati sui giornali spalatini alcuni scritti autobiografici sul primo soggiorno e lo scrittore terrà delle conferenze nel *foyer* del teatro cittadino. Il primo drammaturgo croato

¹⁸ H. Bahr, *op.cit.*, pp. 80-81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁰ Un dato a riprova di quest’affermazione: a Spalato tra il 1918 e il 1929 vengono pubblicate circa 112 tra riviste e giornali di diversissima natura (cfr. P. Krolo (a cura di), *Splitske novine (1918-1929) [I giornali spalatini (1918-1929)]*, Split, Sveučilišna knjižnica u Splitu- Slobodna Dalmacija, 1999). Simili cose possono dirsi dell’editoria. In quegli anni come editori sono attivi Knjižara Morpurgo, Knjižara Vinka Jurića, Hrvatska knjižara, per citarne solo alcuni, nonché riviste con l’attività editoriale annessa (*Novo doba*) e varie associazioni (Jadranska straža e Jugoslavenska matica). Lo stesso Begović pubblicherà alcuni dei suoi primi lavori con editori spalatini. Va anche aggiunto che, sempre sulla scia dell’autonomia dalmata rispetto allo stato croato, in quegli anni a Spalato viene fondata anche la Matica Dalmatinska come risposta alla Matica Hrvatska di Zagabria. Matica Hrvatska, esistente ancora oggi, è una sorta di “accademia”, con tanto di membri e attività editoriale di rilievo (grammatiche, dizionari, edizioni nazionali di opere ecc.), che si affianca all’Accademia vera e propria (HAZU). Nella stessa ottica va vista anche *Prva umjetnička Dalmatinska izložba [Prima mostra d’arte dalmata]* organizzata a Spalato nel 1908 con l’intento di proporsi come valida alternativa per iniziative analoghe provenienti dal “continente” (nel comitato organizzatore c’era anche Begović).

²¹ Freud e la moglie Martha soggiornano a Spalato tra agosto e settembre 1898. Di questo viaggio (combinato, pare, dai massoni) restano tracce sia nella *Psicopatologia della vita quotidiana* che nell’*Interpretazione dei sogni*. Le firme dei coniugi sono ancora oggi presenti nel libro delle visite del Museo Archeologico di Spalato. (Cfr. J. Belamarić, *Freud u Splitu. Neomauraška kuća na splitskoj obali [Freud a Spalato. La casa in stile neomoresco sul lungomare spalatino]*, Split-Zagreb, Ex-Libris, 2006).

veramente moderno, il conte Ivo Vojnović (1857-1929)²², autore della crepuscolare *Trilogia ragusea* (1900-1902), vi soggiorna per diversi anni finendovi anch'egli arrestato e ambientandovi una parte del racconto *Geranium* (1880), dai toni tetri e malinconici, a testimonianza del suo rapporto con la città. A più riprese a Spalato vive e lavora anche Tin Ujević (1891-1955), il maggiore poeta croato moderno, alternando la città dalmata con Parigi, Belgrado, Sarajevo e Zagabria. Un altro poeta, ottimo italianista (traduce D'Annunzio dedicandogli anche dei lavori critici), Vladimir Nazor (1876-1949), ha vissuto a Spalato buona parte della sua giovinezza, esordendovi come poeta e insegnandovi anche come supplente. Vi sarebbe ritornato da uomo maturo pubblicando, nel '34, alcune poesie dedicate alla città²³. Amico e sodale di Nazor fin quando le idee politiche della maturità non li videro divisi (il primo diventerà partigiano titino, il secondo si dichiarerà politicamente "coniglio", perdendosi in una serie di oscillazioni ideologiche tutt'oggi sovente fraintese²⁴), Milan Begović giunge a Spalato dalla natia Vrlika molto giovane e si immerge nel vivace *milieu* culturale, specie quello dei giovani artisti gravitanti attorno al Caffè Troccoli, sulla piazza centrale della città, dove siederà al cosiddetto *Stol mudraca* [*Tavolo dei savi*]²⁵ insieme ai migliori giovani intellettuali della città (Vidović, Katunarić, Meštrović ecc.) e dove presiederà il *Književno-umjetnički klub* [Il club artistico-letterario]. Begović si inserisce nell'ambiente nel migliore dei modi pubblicando prima, nel 1893 e nel 1896, due sillogi di poesie senza grosse pretese (*Gretchen e Pjesme* [*Poesie*]), e poi, nel 1900, con lo pseudonimo Xeres de la Maraja, il

²² Su Vojnović cfr. la monografia di N. Ivanišin, *Grada Dubrovnika pjesnik* [Il poeta della città di Dubrovnik], Zagreb, Školska knjiga, 1984. In Vojnović la critica ha rilevato le influenze italiane di Verga, D'Annunzio, Manzoni, Dante, Metastasio ecc.

²³ Sulla figura di V. Nazor è molto utile il volume collettaneo T. Maroević e J. Bratulić (a cura di), *Nazorovi dani. Zbornik radova 1996-2003* [I giorni di Nazor. Atti dei convegni 1996-2003], Zagreb-Postira, ITG, 2003.

²⁴ Il regime di Tito, nel 1946, finisce per proibire la pubblicazione e la rappresentazione delle opere di Begović, mentre nel secondo dopoguerra, per un intero decennio, la critica lo ha quasi completamente ignorato. Molti giornali non hanno nemmeno riportato la notizia della sua morte. Il 13 maggio del 1948 al funerale di Begović erano presenti solo sedici persone; 400 giorni dopo (19 giugno del '49) al funerale di Nazor, funerale di stato, erano presenti migliaia di persone. Lo stesso Begović, però, era consapevole della propria dimensione internazionale e cosmopolita: «Tugijna mi je dala ono priznanje, koje mi je draga domovina škrto davala, a pohlepno oduzimala...» [All'estero ricevevo quei riconoscimenti che nella cara patria mi venivano elargiti con avarizia e sottratti con avidità] (M. Begović, *In voluptate ars*, in *Sabrana djela* [Tutte le opere], vol. XXI, Zagreb, Naklada Ljevak- HAZU, 2004, p. 428). Nell'ultimo ventennio la critica croata sta rivalutando Begović anche se spesso in una prospettiva patriottica e croata (durante il suo mandato da direttore del teatro di Zagabria Begović avrebbe coraggiosamente scelto le opere croate nonostante le pressioni politiche di segno opposto).

²⁵ Si trattava, anche fisicamente, di un tavolo particolare, in legno pregiato e finemente lavorato e ornato da bassorilievi.

libretto di poesie lussureggianti e dannunzianeggianti *Knjiga Boccadoro* [Il libro Boccadoro]²⁶ dedicato a una fittizia nobildonna, Zoe Boccadoro, ritenuto oggi uno dei risultati più alti della corrente estetica del modernismo croato. La componente edonistico-erotica del libercolo all'epoca, alla stregua di certi componimenti dannunziani, fece scalpore e generò della sempre gradita *réclame*, cosicché il giovane poeta fece il suo ingresso sulla scena letteraria croata in maniera, diremmo, dannunziana. Delle sue "affinità" elettive con il Vate si dirà più in là in questo lavoro. Quello che interessa adesso è la vita teatrale spalatina in cui lo stesso Begović farà il suo esordio da drammaturgo. A questo proposito si può pacificamente affermare che Spalato avesse nei primi trent'anni del ventesimo secolo una doppia vita teatrale. Una di matrice italiana, fortemente radicata, e una autoctona, di marca croata, che coesistono nella stessa città anche come poli d'aggregazione sociale per le rispettive comunità.

Il 6 maggio 1893 viene inaugurato l'attuale edificio del Teatro Nazionale di Spalato con discorsi dei notabili di turno e con la rappresentazione della patriottica *Teuta*²⁷ di Demeter. La stessa idea della costruzione del teatro è da ricercare nella ferma volontà degli spalatini di rendersi "teatralmente indipendenti" rispetto agli italiani presenti. Uno dei notabili che in quell'occasione pronunciò il suo discorso solenne era Adam Mandrović, direttore della Compagnia drammatica di Zagabria che aveva messo in scena *Teuta*. Una compagnia spalatina esisteva ma non aveva i mezzi né il materiale umano necessario per una messinscena così esigente, cosicché gli organizzatori le avevano preferito la compagnia di Zagabria²⁸. La compagnia dei dilettanti

²⁶ Le tre sillogi elencate vengono scritte a Spalato ma stampate a Zagabria nonostante alcuni critici riportino Spalato come luogo (ad es. Bošković), com'è evidente dai frontespizi dei libri. *Gretchen* viene pubblicato sotto lo pseudonimo eloquente di Tugomir Cetinski traducibile come Tristano della Cetina, fiume vicino a Vrlika, cittadina natale di Begović. I singoli componimenti erano invece apparsi sulle varie riviste dalmate.

²⁷ La scelta dell'opera non è naturalmente casuale. Dimitrije Demeter (1811-1872) è una delle personalità di rilievo del romanticismo croato. Laureatosi in filosofia (Graz) e medicina (Vienna e Padova), abbandona la professione di medico (non riesce a trovare un impiego a causa delle sue idee politiche filocroate) e si dedica al teatro; da una sua idea il parlamento croato nel 1861 dichiara il teatro una "fondazione nazionale", ponendo le basi per il Teatro nazionale croato di Zagabria. Ha pubblicato, tra l'altro: *Dramatička pokušanja* [Tentativi drammatici] (I parte a Zagabria nel 1838; la II a Vienna nel '44); *Ljubav i zloba* [Amore e male], libretto (Zagabria, 1846) per la prima opera lirica croata (le musiche di V. Lisinski; per Lisinski avrebbe scritto anche il libretto per una delle più famose opere croate, *Porin*); il dramma *Teuta* (1844) è stato definito dalla critica un valido prodotto della letteratura romantica e risorgimentale croata e spesso paragonato alla *Maria Stuarda* di Schiller. Il dramma racconta la patriottica storia di Teuta, la regina degli Illiri, e la sua tragica lotta contro i Romani.

²⁸ Per un resoconto dettagliato di questi primi anni "teatrali" a Spalato si veda J. Jeremić, *Narodno pozorište u Splitu* [Teatro nazionale di Spalato], in *Gluma. Časopis udruženja glumaca SHS* [Recitazione. Rivista dell'Associazione degli attori del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni], num. speciale,

spalatini era stata fondata tre anni prima, nel 1890, da un gruppo di giovani intellettuali croati tra cui lo scrittore Dinko Šimunović, con l'aiuto di Gajo Bulat; a loro si aggiungerà lo stesso Milan Begović, giovanissimo²⁹. Essa continuerà la sua attività, tra alti e bassi, fino alla fine della Grande Guerra quando verrà soppiantata dal Teatro stabile³⁰. Quest'ultimo verrà fondato nel 1921 e sarà attivo fino al 28 (con il nome di Teatro popolare per la Dalmazia) con a capo Niko Bartulović — intellettuale filo jugoslavo scomparso nel vortice della II guerra mondiale — e nella prima stagione darà 167 rappresentazioni vendendo 88.668 biglietti (con una dignitosissima media di 510 spettatori). L'anno successivo il numero delle rappresentazioni salirà addirittura a 221. Il repertorio era una miscela piuttosto equilibrata di opere croate e di autori europei³¹. Nell'estate dello stesso 1921 viene fondata anche la «Dramatska škola za Dalmaciju» [Scuola drammatica per la Dalmazia] e le iscrizioni vengono aperte alla metà di settembre.

Il *côtè* italiano del variegato mondo teatrale spalatino dimostra se non altro una maggiore continuità e stabilità finanziaria, dovuta molto spesso ai mecenati

luglio 1923, pp. 9-12; è interessante e dettagliato anche il primo numero della rivista *Pozorišni list* [Il giornale del teatro] (15 ottobre 1921); al livello monografico si vedano soprattutto R. Perković (a cura di), *Hrvatsko Narodno Kazalište Split (1893-1993)* [Teatro Nazionale di Spalato (1893-1993)], Split, Slobodna Dalmacija, 1994 e Š. Jurišić, *Splitsko kazalište (1893-1941)* [Il teatro di Spalato], Tesi di dottorato, Spalato, 1980.

²⁹ I dilettanti spalatini mettevano in scena i loro spettacoli ogni sabato o domenica (tranne quando erano previsti gli spettacoli di compagnie ospiti) nella piccola sala «Zvonimir» per poi trasferire la loro attività nell'edificio principale, dopo il '93.

³⁰ Nel 1898 era stata fondata una compagnia stabile dai fratelli Freudenreich ma aveva cessato di esistere già nell'anno successivo.

³¹ Le opere italiane, però, sono rappresentate in numero relativamente esiguo: nel periodo del Modernismo (1895-1917 ca.) croato si registrano 24 traduzioni di opere italiane; nel periodo tra le due guerre, 21. Se a Spalato questo è spiegabile con la situazione politica tesa tra italiani e croati, non va molto meglio nemmeno nella lontana Zagabria. Se si esaminano le traduzioni delle opere straniere messe in scena nel Teatro Nazionale di Zagabria nel periodo che va dagli anni '20 agli anni '40, viene fuori il dominio di tre "superpotenze culturali" (l'anglo-americana, la tedesca e quella francese), seguito da quattro "potenze" dall'incidenza inferiore (boema, ungherese, russa e italiana). Due terzi dei testi vengono importati dalle tre "superpotenze" e un solo terzo dalle quattro potenze minori, con un sostanziale equilibrio all'interno dei "raggruppamenti". Si tratta per lo più di *pièces* commerciali dalla sicura presa sul pubblico anche se non manca il teatro d'autore. L'autore più rappresentato è Shakespeare, seguito dal connazionale Somerset Maugham e da Pirandello. Quest'ultimo viene presentato al pubblico zagabrese già nel '24 con i *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Šest lica traži autora*], nella regia di un regista di fama come Branko Gavella e nella traduzione di un letterato di fama come Begović, ma le porte dei teatri croati gli si apriranno davvero solo a cavallo tra gli anni '30 e gli anni '40, come conseguenza della Nobel e della stessa morte di un drammaturgo di fama ormai mondiale (Cfr. B. Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame (1895-1940)* [Crestomazia del dramma moderno croato (1895-1940)], Zagreb, Disput, 2000, pp. 27-28).

della madrepatria. I filoitaliani avevano il loro teatro stabile sin dal 27 dicembre 1859, quando fu inaugurato (con l'opera lirica *I lombardi*) dall'allora sindaco autonomista Antonio Baiamonti. Il teatro di Baiamonti perirà in un misterioso incendio nel 1881. In circa venticinque anni di attività questo bel teatro aveva ospitato per lo più compagnie italiane, anche se alcune di dubbia qualità, ed era frequentato quasi esclusivamente dagli italiani. Dopo la sconfitta alle elezioni del 1882 da parte del Partito popolare croato, Baiamonti proporrà al nuovo sindaco, il croato Bulat, di ristrutturare il teatro incendiato affinché la città non restasse senza un luogo deputato alle rappresentazioni. La proposta, all'apparenza generosa e "unitarista", verrà rifiutata dal sindaco croato che sospettava che gli italiani avessero intenzione di sfruttare la maggiore qualità e quantità della parte italiana del repertorio per prendere il sopravvento.

Oltre a questi due teatri principali, gli spalatini potevano assistere agli spettacoli nelle sale del «Gran Orfeo» (all'interno del «Caffè Troccoli», sulla Piazza del Popolo), nel «Caffè Tocilj» (sul lungomare) e nella sala «Diana» (all'interno del Palazzo Jelčić). Esisteva anche la società «Slavjanski napredak» [Il progresso slavo], fondata nel 1873, che sporadicamente dava degli spettacoli di piccole compagnie dilettanti (ad esempio nell'88 ospita per la prima volta una compagnia di Zagabria). Gli italiani non erano da meno. Continuavano a dare i loro spettacoli nella già citata sala «Troccoli», nella sala in stile neorococò della società «Filarmonico-drammatica», sulle Procuratie spalatine e nella sala dell'italiano «Gabinetto di lettura». Pertanto, dall'81, anno dell'incendio del Teatro Baiamonti, al '91, anno in cui viene posta la prima pietra del teatro spalatino, la vita teatrale era tutt'altro che assopita. Circa i repertori, si potrebbe osservare che, al di là di quello pressoché interamente italiano messo in scena dagli autonomisti, gli stessi dilettanti spalatini spesso ricorrevano a opere italiane, naturalmente in traduzione³². È evidente da questi dati che la cultura italiana, nonostante la situazione politica particolare della regione dalmata, avesse un peso specifico notevole, favorito dal bilinguismo e dall'ambiente culturale particolarmente dinamico. La mobilità degli intellettuali spalatini del

³² Le opere di autori italiani messe in scena dai dilettanti spalatini nel periodo della loro attività sono: M. Praga, *Allelluja* (1903), G. Verga, *Cavalleria rusticana* (1903), R. Bracco, *Don Pietro Cornaro* (1914), G. Giacosa, *Kao lišće* [Come le foglie] (1912), M. Praga, *Križa* [Crisi] (1917), G. Rovetta, *Nepoštenjaci* [I disonesti] (1910), G.A. Traversi, *Piorra* (1912), C. Goldoni, *Sluga dvaju gospodara* [Arlecchino servitore di due padroni] (1916), R. Bracco, *Snježna noć* [La notte di neve] (1914); le varie compagnie ospiti rappresentano S. Benelli, *Bezdušna šala* [La cena delle beffe] (1912), M. Praga, *Križa* [Crisi] (1909). I copioni potevano sia arrivare da Zagabria che venire tradotti a Spalato dove gli intellettuali erano quasi tutti perfettamente bilingui (cfr. N. Bezić-Božanić, *Novinske vijestio scenskim priredbama u Splitu (1884-1918)* [Gli articoli di giornale sulle rappresentazioni sceniche a Spalato (1884-1918)], in AA.VV., *Dani hvarskog kazališta. Moderna* [I giorni del teatro di Hvar. Modernismo], Split, Izdavački centar, 1980, pp. 397-455).

tempo è una delle loro caratteristiche principali a quel tempo: molti di loro viaggiano in Europa (soprattutto in Italia) intrattenendo anche rapporti con intellettuali italiani (potremmo addurre come esempio il caso di Vladimir Ćerina).

Un'ultima parola andrebbe spesa sul rapporto tra la vita teatrale di Spalato e quella di Zagabria. Nonostante la sostanziale divisione culturale tra i due centri, non si può non notare una certa "osmosi" al livello teatrale. Zagabria aveva avuto l'edificio del proprio teatro tre anni dopo Spalato, ma possedeva maggiore stabilità organizzativa e finanziaria, cosicché le compagnie zagabresi erano ospiti frequenti e gradite a Spalato, specie nei primi anni. D'altro canto, Branko Gavella, il maggiore regista croato del tempo, sottolinea con molto acume l'apporto spalatino a Zagabria in fatto di autori e attori («Zagreb je prima o priljeve iz Splita» [C'era un continuo afflusso [di autori ed attori] da Spalato])³³. Lo stesso Begović parte da Spalato per affermarsi a Zagabria negli anni '20.

4. *Influenze.*

La letteratura teatrale croata a cavallo tra Otto e Novecento sembra in linea con le tendenze generali rilevabili in Italia e in tutta l'Europa, ovvero presenta una sostanziale scissione tra l'estetismo e gli impulsi di tipo naturalista, spesso compresenti in uno stesso autore, anche al di là dei canonici confini cronologici³⁴. In Italia, al termine dell'età giolittiana (1903–1914), si genera un «campo letterario» (nell'accezione di Bourdieu³⁵) al cui interno opera una triplice spinta di rinnovamento teatrale innervato di istanze distinte ma coesistenti: quella dannunziana, che va dal *Sogno di un mattino di primavera* (1897) per poi esaurirsi con la Grande Guerra; quella futurista, che si estende grosso modo dai due manifesti dedicati al teatro (*Il Teatro di Varietà*, 1913 e il *Manifesto del teatro futurista sintetico*, 1915) alla morte di Marinetti (1944); quella pirandelliana che, vista l'assoluta grandezza del sistema-Pirandello, comprenderebbe anche il teatro grottesco inauguratosi "ufficialmente" con la *première* della *Maschera e il volto* di Chiarelli (29 maggio 1916, Teatro Argentina di

³³ A. Kudrjavcev, *op.cit.*, p. 388.

³⁴ Il periodo è quello della *Moderna* (traducibile come *Modernismo*) che, secondo molta parte della storiografia letteraria croata, si estende dal 1895 al 1918 ed è caratterizzato dallo «stilski pluralizam» [pluralismo stilistico]. Le due tendenze principali, quella estetizzante e quella naturalista, vengono chiamate in vario modo (la prima ad es. viene definita realista, naturalista, di vita, verista, naturalistico-realista; la seconda: simbolista, lirica, poetica, artistica, lirico-simbolica, secessionista ecc.). (Cfr. B. Senker, *Hrvatska drama 20. stoljeća (moderna, ekspresionizam, analitički realizam)* [Il dramma croato del XX secolo (modernismo, espressionismo, realismo analitico)], in B. Senker, *Hrvatska drama 20. stoljeća*, vol. I, Split, Logos, 1998, p. 15).

³⁵ Cfr. P. Bourdieu, *Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Roma, Compagnia drammatica). Il nuovo secolo si era aperto con un trionfo all'insegna della tradizione al Teatro Manzoni di Milano (31 gennaio 1900): la rappresentazione della nuova commedia di Giacosa, *Come le foglie*. Una dozzina di anni dopo il teatro andava in tutt'altra direzione³⁶. Che effetto finisce per sortire un simile stato di cose, specchio della frammentazione della modernità letteraria novecentesca europea, sulla sponda opposta dell'Adriatico, quali sono, cioè, i suoi effetti letterari su Begović, l'autore croato più "italiano", e sulla Repubblica delle Lettere croata?

La fortuna del futurismo in Croazia, fenomeno "agito" sostanzialmente sulla costa e "commentato" nell'interno, è un capitolo in parte già discusso dalla critica³⁷ e ci limiteremo in questa sede solo ad alcune notizie essenziali. Si potrebbe rendere l'idea della fortuna futurista in terra croata con la facile metafora di una meteora. Se il *Manifeste du Futurisme* marinettiano vede la luce sul *Figaro* parigino il 20 febbraio del 1909, in Croazia le prime avvisaglie si hanno, a Zagabria, già il mese successivo³⁸. Arsen Wenzelides scrive tra l'altro che «Il poeta italo-francese ed editore della rivista internazionale *Poesia* F.T. Marinetti ha deciso, insieme a un gruppo dei suoi adepti – di cui egli stesso dice che il più anziano non ha ancora superato i trent'anni – di dare vita a un nuovo movimento letterario: futurismo». Seguiranno a breve, sulla stessa rivista, le linee guida del movimento futurista in undici punti, a firma dello stesso Wenzelides, quasi un calco del manifesto marinettiano. Bisognerà attendere qualche anno (1913) prima di poter leggere il successivo contributo sul futurismo in Croazia. Sulle pagine della rivista zagabrese *Jutarnji list*³⁹ Ivan Lulić ne scrive positivamente anche se con ironia. Su *Obzor*⁴⁰, la voce più significativa del modernismo croato, Antun Gustav Matoš (1873-1914) si esprime in maniera sostanzialmente negativa. Anche se all'inizio scrive che «Il futurismo, prodotto del più puro influsso francese sulla giovine Italia, dopotutto non è, come movimento, nel suo insieme, del tutto privo di senso», chiude definendo il futurismo «truffa», aggiungendo che i futuristi «soffrono di quella malattia tipicamente italiana: ciarlataneria declamatoria» e che il futurismo è «la prova del carattere epigonale e del relativamente basso livello della cultura giovanile

³⁶ Cfr. L. Lapini, *Il teatro del primo Novecento*, in G. Luti (a cura di), *Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1989, p. 405.

³⁷ Si veda B. Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj [Futurismo in Croazia]*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995. Sulle avanguardie in Croazia si veda invece A. Flaker, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica [La poetica della negazione. L'avanguardia e la sinistra letteraria]*, Zagreb, Školska knjiga, 1982 (in particolare pp. 21-27 e 87-101).

³⁸ A. Wenzelides, *Il futurismo*, in *Savremenik* [Il contemporaneo], n°3, 1909, pp.175-176.

³⁹ I. Lulić, *O futurizmu i futuristima [Sul futurismo e sui futuristi]*, in *Jutarnji list [Il foglio del mattino]*, n°149, 1912, pp. 1-2.

⁴⁰ A. G. Matoš, *Futurizam [Futurismo]*, in *Obzor [Orizzonte]*, n°13, 1913, pp. 1-3.

estetica italiana», il che lo porrebbe sullo stesso livello di coloro che dovrebbe avversare, coloro che hanno degradato l'arte con le loro epigonali imitazioni del classico. Dopo il fervore iniziale, del futurismo in Croazia⁴¹ resta poco altro. A livello di poesia restano i versi “futuristi” di quello che è forse il poeta croato più genuino del tempo, Janko Polić Kamov (1886-1910), e il tentativo fallito di una rivista futurista a Zara - *Zvrk* [*La trottola*] (1914)⁴². Ideata non a caso nella “più italiana delle città croate”, quest'ultima avrebbe dovuto gravitare nell'orbita della cerchia futurista zaratina raccoltasi attorno alla figura di Jozo (Joe) Matošić — poi membro anche della redazione di *Novo doba* [*L'epoca nuova*] di Spalato — e si ispirava direttamente alle conquiste letterarie di Marinetti e compagni. Per il primo numero Matošić aveva redatto una breve pezza, da mettere in copertina, in cui veniva dichiarata la linea editoriale futurista; Marinetti in persona aveva inviato un suo articolo (oggi obliato), scritto in esclusiva per la rivista zaratina, accompagnandolo con una lettera⁴³. La rivista non avrebbe mai visto la luce perché Matošić, in quel fatidico 1914, dopo l'attentato di Sarajevo, venne arrestato come persona politicamente sospetta. Nell'arte di Milan Begović di futurismo nessuna traccia; lui, dannunziano, avrebbe piuttosto fatto parte della schiera di autori avversati dai potenziali futuristi croati. Nel restante teatro croato le tracce delle sintesi futuriste sono pressoché assenti. L'unico drammaturgo “di professione” vicino all'iniziativa futurista croata, Josip Kosor, ripiegherà verso il grottesco. Se ne potrebbe rinvenire, non senza rischi, qualche traccia in alcuni lavori di Kalman Mesarić

⁴¹ Circa le altre manifestazioni del futurismo nella regione iugoslava: sulla rivista *Bosanska vila* [*La fata bosniaca*], (n°4, 1913, pp. 49-52) edita a Sarajevo, D. Mitrinović pubblicherà nel 1913 il manifesto del movimento futurista serbo dal titolo *Estetičke kontemplacije* [*Le contemplazioni estetiche*]. Si tratta però di una debole copia del manifesto marinettiano. Ne dice estesamente P. Palavestra, *Program srpskog futurizma* [*Il programma del futurismo serbo*], in *Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti* [*La critica e l'avanguardia nella letteratura serba contemporanea*], Beograd, Prosveta, 1979, pp. 201-251.

⁴² Come intestazione la rivista recava: «*Zvrk. Glasilo Hrvatskog Futurističkog pokreta*. Urednik: Jozo Matošić. Redakcija i administracija: Zadar, Ulica Soli 5» [*La trottola. L'apparato del Movimento Futurista Croato*. Direttore: Jozo Matošić. Redazione e amministrazione: Zara, Via del sale, 5]. Tra i critici italiani della rivista si è occupata Zani nel suo lavoro *La mai pubblicata rivista futurista Zvrk ed il futurismo in Croazia (1909-1914)*, in *Filologia moderna*, n°4, 1980, pp. 303-349.

⁴³ Per ragioni di spazio non è possibile soffermarsi sull'articolo di Marinetti. Citiamo, in compenso, per intero la sua breve missiva ai compagni zaratini: «Cari colleghi della Rivista futurista croata “Zvrk”. Saluto con entusiasmo la nascita della prima rivista futurista croata, e vi mando un articolo che servirà a chiarire qualche punto oscuro. Vi consiglio di pubblicare questo articolo in italiano e in croato. Aspetto ansiosamente la vostra rivista e vi prego di gradire un abbraccio augurale. Vostro F.T. Marinetti». Il primo numero conteneva anche due poesie di Palazzeschi tradotte da G. Pilić e un testo di Papini tradotto da J. Matošić, nonché un concorso letterario per un'opera futurista.

(1900-1983) che, ad esempio in *Kozmički žongleri [I giocolieri cosmici]*⁴⁴, destruttura il dialogo e il personaggio nel senso tradizionale, dissolvendo anche la *fabula* che diventa una parodia di se stessa. Il suo è un teatro del frammento, del *collage*, che ricorda a tratti il teatro di rivista, di varietà, del *cabaret*, circense. Non aspramente criticato, ma nemmeno completamente capito dai critici, il lavoro di Mesarić si è meritato anche una critica “futurista”, in versi: «Son pieni questi *jongleurs*/ d’ogni sorta d’ “ismo”/ Futu-, kubi-, zeni-, ma/ di più son pieni di Mesarismo»⁴⁵. Avendo, poco più su, parlato di Kosor e di futurismo, è doveroso fare cenno di un’altra realtà ad esso vicina, ORJUNA⁴⁶. Gli appartenenti a quest’organizzazione politica avversavano praticamente ogni cosa avesse a che fare con l’Italia, ma in maniera lievemente paradossale. Se si esaminano attentamente i loro scritti ci si rende conto che i loro proclami hanno la stessa veemenza iconoclasta e la stessa violenza declamatoria dei manifesti futuristi. Vi è, inoltre, una vaga somiglianza tra le loro opere teatrali “a tesi” e certi esiti del teatro dannunziano (*La Nave* su tutti). A conferma di quanto appena detto serve anche il fatto che, in seguito alla proclamazione della dittatura da parte del re serbo Karađorđević, questi gruppi si

⁴⁴ L’opera, scritta nel ‘24 e messa in scena nel ‘26, è definita «burleskni teatar u tri aktovke» [teatro burlesco in tre atti unici] come parte del progetto di un “teatro nuovo” (“novi teatar”) annunciato dallo stesso Mesarić sulla rivista zagabrese *Comoedija* (ottobre del ‘24). B. Senker (*Hrestomatija novije hrvatske drame (1895-1940) [Crestomanzia del dramma moderno croato (1895-1940)]*, cit., p. 308) ne scrive: «Nello spazio scenico, che funge da modello spaziale e dell’(in)conscio dell’autore, si accumulano svariati “prefabbricati” culturali e di civiltà, dal mito antico e cristiano alla poesia d’avanguardia e al mito dell’Uomo nuovo. La sintesi è assente. I cocci di una cultura – che secondo l’autore non merita altro che essere rotta – Mesarić li ammuccia nel suo cilindro di mago e di dramaturgo, lo scuote e rovescia il suo contenuto sul palcoscenico. Il caos che in scena viene creato da frasi sconnesse, grida, ghigni, gesti circensi, volti truccati da clown, costumi da varietà, fasci di luce, musica, danza, la scenografia [...] in cui i pianeti pendono sulla semisfera terrestre come lampioni su una pista da ballo; tutto questo caos dovrebbe rappresentare lo stato di cose nel mondo e, in particolare, della vecchia “meretrice Europa”».

⁴⁵ Vuk-Vuk (Z. Vukelić), *Avangarda [Avanguardia]*, in *Večer [Sera]*, numero del 23 aprile 1926.

⁴⁶ ORJUNA era l’organizzazione filoiugoslava attiva sotto vari nomi dal 1909 fino agli anni ‘30. I suoi simpatizzanti erano fortemente schierati sia contro gli autonomisti italiani che contro l’idea di una Croazia indipendente. Propugnavano l’idea dell’unione di tutti gli slavi del sud (gli iugoslavi, appunto) sotto lo scettro del re serbo. Le figure di spicco dell’organizzazione hanno prodotto anche un *corpus* di testi letterari di un certo rilievo. Pur essendo in maggior parte degli spalatini, scrivevano in lingua serba. Molti di loro durante il secondo conflitto mondiale abbracciarono la causa degli estremisti serbi (*četnici*) finendo o uccisi o processati dal regime di Tito nel dopoguerra. Tra i membri di spicco: N. Bartulović, S. Miličić, Č. Čičin-Šain, Đ. Vilović. Sull’ORJUNA si veda la monografia di I. Bošković, *ORJUNA*, Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2006. Sui suoi legami col futurismo Id. *Recepcija futurizma u splitskoj sredini (prilog temi o futurizmu u hrvatskoj književnosti) [Ricezione del futurismo nell’area spalatina (Contributo sul futurismo nella letteratura croata)]*, in www.ffst.hr.

comporteranno in maniera analoga alle squadre fasciste, picchiando e uccidendo gli avversari politici, tenendo comizi inzeppati di proclami demagogici.

Avendolo appena menzionato, è necessario spendere qualche parola circa l'influenza di Gabriele D'Annunzio su Begović. Sulla ricezione dell'opera dannunziana e sulla reale entità della sua influenza in Croazia manca tutt'ora uno studio monografico unitario ed esaustivo, anche se esistono dei validissimi contributi in questa direzione⁴⁷. Alcuni prestiti dannunziani e italiani nel teatro di Milan Begović sono stati ottimamente rimarcati dalla critica croata in più occasioni⁴⁸ ma, anche qui, non esiste uno studio organico sull'argomento.

Nelle pagine precedenti abbiamo accennato all'impegno di Begović nell'ambiente culturale spalatino e al suo esordio poetico. Nello stesso ambiente, che con brevi interruzioni lo vedrà protagonista per circa vent'anni (1888-1908), il giovane «esteta prevratnik» [esteta sovversivo], come amava definirsi⁴⁹, collabora con riviste (*Novi vijek* [Epoca nuova], *Glasnik Matice Dalmatinske* [Il giornale della Matice Dalmatinska] per citarne solo alcune) e, soprattutto, conosce l'opera dannunziana ed esordisce a teatro. Nel 1901 scrive, con lo scrittore e traduttore Bulat e l'italianista Lozovina, *Marko Marulić*, una “rappresentazione” (*skazanje*) dai toni patriottici rappresentata dai dilettanti spalatini. Questi ultimi metteranno in scena, nel 1903, anche il suo lavoro *Za tuđu sreću* [Per la fortuna altrui]. Nel decennio spalatino Begović, dunque, si appassiona al teatro (traduce testi teatrali sin dal 1896), legge e studia

⁴⁷ Sul rapporto tra D'Annunzio e la Croazia esiste una bibliografia non molto corposa ma composta da lavori di rara utilità. Ci limitiamo a segnalarne alcuni: M. Zorić, *D'Annunzio (ipak) među Hrvatima* [Gabriele D'Annunzio tra i croati (nonostante tutto...)], in M. Zorić (a cura di), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* [Rapporti letterari italo-croati], vol. II, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 2000, pp. 221-268; Id., *L'Immaginifico sull'altra sponda*, in *Esperienze letterarie*, n°1, 1989, pp. 69-95; Id., *D'Annunzio nelle letterature ingoslave*, in *Studia romanica et anglica zagabriensia*, n°44, 1977, pp. 175-224; Id., *La conoscenza di D'Annunzio nelle letterature ingoslave*, in G. Dell'Agata, P. Marchesani e C. De Michelis (a cura di), *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 140-178. I contributi di Zorić fanno luce per lo più sulla poesia dannunziana e la sua influenza sulla poesia croata.

⁴⁸ I contributi più preziosi ed esaurienti su quest'argomento sono i seguenti lavori di M. Čale: M. Čale, *Begovićeva "Myrrha" kao D'Annunzijeva preobrazba* [La "Myrrha" di Begović come metamorfosi dannunziana] e Ead., *Begovićev dramski iznad D'Annunzijeva Nadčovjeka* [Il volo drammaturgico di Begović sul Superuomo dannunziano], entrambi in Ead., *Sam svoj dvojnik. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu* [Il doppio di se stesso. Saggi sul modernismo letterario croato], Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2004, pp. 9-37 e pp. 65-91 rispettivamente.

⁴⁹ L'espressione è presente anche sul frontespizio del manoscritto di *Breviarium vitae meae*, uno scritto programmatico tutt'ora inedito, composto proprio a Spalato (marzo-aprile 1907) («U Spljetu, ožujak, travanj, 1907») e firmato X[eres] d[e] l[a] M[araja]. Nell'opera Begović, sotto la chiara influenza dannunziana, per bocca del giovane esteta Bruno, suo *alter ego* (cinico, amorale, egocentrico, dagli evidenti tratti superomistici e sperelliani), espone alcune idee sull'arte.

D'Annunzio sia in lingua (l'ambiente spalatino è, ripetiamo, bilingue e Begović studia e si laurea in italiano il 23 ottobre 1902) che nelle traduzioni (l'opera dannunziana inizia ad apparire in Croazia praticamente in contemporanea con le edizioni italiane, dal 1881, ed alcuni suoi lavori conoscono addirittura la *première* croata e poi quella italiana). Oltre a leggerlo, il teatro dannunziano poteva forse vederlo anche rappresentato: nel 1904 una non meglio definita «compagnia italiana», infatti, mette in scena un ciclo di tragedie dannunziane⁵⁰. Della passione di Begović per D'Annunzio sapevano anche i suoi contemporanei, croati⁵¹ e non. Il già menzionato scrittore austriaco Bahr, dopo aver paragonato l'antica Salona alla *Città morta* dannunziana, dicendosi guidato dalla non vedente Anna dell'omonima opera (pp. 86-87), esprime il proprio rammarico per non poter conoscere Begović (a quel tempo ad Amburgo, a studiare regia con il barone Berger): «Mi sarebbe piaciuto conoscere Milan Begović che i dalmati chiamano il loro D'Annunzio»⁵². Chiude citando, dalla *Myrrha* di Begović, un motto peraltro molto dannunziano⁵³. Anche se quasi mai “reo confesso”⁵⁴ e, in generale, restio a commentare la propria poetica, lo scrittore di Vrlika dimostra significative affinità non solo con le opere del Vate d'Italia, ma anche con il suo *modus scribendi*. Ci riferiamo soprattutto a quella

⁵⁰ Vengono rappresentate, in italiano, *La Gioconda*, *Città morta*, *La figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*. Ne dà notizia il giornale *Narod* [Popolo] (-or-, *Ciklus D'Annunzijevih drama* [Ciclo di drammi dannunziani], n°100 del 13 dicembre 1904). Le opere dannunziane ritornano in scena a Spalato nell'autunno del '13, quando la Compagnia di Dante Cappelli mette in scena, ancora una volta in lingua, nella sala sulle Procuratie spalatine, oltre alle opere di Bracco, anche *La fiaccola sotto il moggio* (vedi s.f., *Talijansko dramatično društvo "Dante Cappelli"* [La società drammatica italiana "Dante Cappelli"], in *Nashe jedinstvo* [La nostra unità], n°118 del 2 ottobre 1913).

⁵¹ Il critico Wenzelides nel suo ritratto di Begović apparso sulle pagine del *Savremenik* lo accosta più volte al poeta abruzzese (cfr. A. Wenzelides, *O Milanu Begoviću* [Su Milan Begović], in *Savremenik*, n°7-8, 1912, pp. 432-436 e 485-488 rispettivamente).

⁵² H. Bahr, *op.cit.*, p. 91.

⁵³ «Tutto per l'amore e per la bellezza, Myrrha! Non farti toccare dalle leggi degli uomini: esse sono ingiuste, inutili ed egoiste, esse sono passeggere. La bellezza e l'amore sono eterne; è solo questo il crimine: non ascoltare il loro richiamo» (*op.cit.*, p. 92).

⁵⁴ Begović stesso ha raramente addotto le opere D'Annunzio come sua fonte d'ispirazione. Gli elenchi di autori facenti parte di “letture”, stilati successivamente da critici e da biografi, comprendono, salvo alcune eccezioni (Pirandello), autori di cui spesso non c'è traccia nelle opere di Begović. D'Annunzio latita quasi sempre. (Per la biografia di Begović si veda M. Žeželj, *Pijanac života* [Ebbro di vita], Zagreb, 1980; per un attento esame critico dell'opera si veda invece B. Senker, *Begovićev scenski svijet* [Il mondo scenico di Begović], Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1987 e Id., *Kazališni čovjek Milan Begović*, [Milan Begović, l'uomo di teatro], Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1987). Su Begović critico teatrale si rimanda a A. Sapunar, *Milan Begović kao kazališni kritičar i teatrolog* [Milan Begović come critico teatrale e teatrologo], in *Croatica et slavica iadertina*, n°2, 2006, pp. 287-296.

«parola tramata»⁵⁵ che racchiude, in filigrana, stimoli provenienti dalle innumerevoli «letture fecondanti» filtrate dal modificante genio creativo. Se si esclude il primo libro di poesie *Knjiga Boccadoro [Libro Boccadoro]* (1900), palese debito a D'Annunzio, Begović trasfigura mirabilmente le suggestioni dannunziane portando avanti la mascherata mimesi sin dai suoi esordi teatrali. Si è detto del marcato timbro dannunziano di *Myrrha* (Praga, 1902), tra l'altro scritta in una prosa ritmica che ricorda quella del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e dei suoi debiti nei confronti dell'*Intermezzo di rime, Canto novo, Elegie romane, Sogno di un tramonto di primavera* per citare solo alcuni titoli⁵⁶; si è altresì detto delle tracce dell'Immaginifico in *Venus victrix*⁵⁷ di Begović i critici hanno rintracciato i prestiti dannunziani, fin nei dettagli. In merito alle influenze dannunziane in *Venus victrix*, andrebbero aggiunte alcune osservazioni di carattere generale. Dall'opera traspare la giovanile voglia di Begović di esternare la sua erudizione in materia di Rinascimento italiano⁵⁸, unita al reale, biografico, «bisogno del superfluo» del giovane *dandy* (che lo esternava anche circondandosi di arazzi e di mobilia antica nella sua casa spalatina dietro al Palazzo Dešković, un po' come il D'Annunzio "arredatore" di Praz). La Toscana dei tempi andati di D'Annunzio (quella del *sogno* primaverile o dell'*Isottéo-la Chimera*) è certamente tra i modelli di Begović, specie nelle didascalie, molto elaborate ed improntate all'*ekfrasis*, come nel Pescarese⁵⁹. La didascalia di Begović è, come spesso accade

⁵⁵ Per il concetto di "parola tramata" si veda M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005 (in particolare l'*Introduzione*, pp. 17-23).

⁵⁶ Cfr. M. Čale, *Begovićeva Myrrha kao D'Annunzijeva preobrazba [La Myrrha di Begović come metamorfosi dannunziana]*, cit. Al novero andrebbe forse aggiunto anche il *Sogno* autunnale dannunziano in cui la statua di una Venere nera gioca un ruolo centrale, come la *victrix* in Begović. Entrambe le opere finiscono con un incendio.

⁵⁷ L'opera fu scritta a Spalato nel 1905, pubblicata nello stesso anno sullo *Srpski književni glasnik [Il giornale letterario serbo]* (numeri 8 e 9) e rappresentata nello stesso anno a Zagabria (17 ottobre) e, infine, a Spalato nell'anno seguente.

⁵⁸ L'opera fu definita «renesansistička» [rinascimentalista] (Cfr. V. Žmegač, *Dub impresionizma i secesije [Lo spirito dell'impressionismo e della secessione]*, Zagreb, ZZK, 1993, pp. 150-170).

⁵⁹ Leggiamo ad es. in Begović, nella didascalia d'apertura: «SCENA: la stanza di uno studioso, tavolo, scaffali, mensole, cariche di libri- in folio, manoscritti, pergamene, dipinti, sculture e busti, monete antiche e medaglie, gemme e camei. Non lontano dal tavolo si erge un grande leggio con un libro aperto. In fondo, su un piedistallo abbastanza alto, c'è un'antica statua di marmo, VENUS VICTRIX, priva di mani, bellissima opera d'arte. Accostato alla parete c'è un baule, sul quale si può sedere, coperto con tappeto, ricamato e colorato. Davanti al tavolo c'è una sedia con le maniglie e lo schienale molto alto, ornata con i bassorilievi. Sulla destra, in fondo c'è il balcone. È aperto e attraverso si vedono gli alberi nel giardino e, in lontananza, avvolta da una tenue foschia, si scorge la città di Firenze, con le sue torri sottili e le sue cupole larghe. È illuminata dagli ultimi raggi di sole che sta tramontando; un po' più lontano e un po' più in alto si vede splendere anche la facciata di San Miniato ma questo gioco di luce non dura molto perché il sole, dopo aver offerto un'immagine bellissima, scompare del tutto lasciando il posto alla sera».

in D'Annunzio, un vero e proprio *quadro*, dipinto con parole. Egli raffigura, ad esempio, uno studio rinascimentale applicando alla sua scrittura le convenzioni pittoriche quattro-cinquecentesche (Firenze in lontananza avvolta dalla foschia, San Miniato reso con la terminologia inerente alla prospettiva (più lontano = più in alto)). Tuttavia, trattandosi di una «Komediya u jednom činu» [Commedia in un atto], egli non le dà quel tocco mitizzante, da *tempus aeterni*, proprio della tragedia dannunziana. Il tono è semplice, “a-problematico”, da commedia rinascimentale (che Begović, tra l'altro, conosceva bene). Alcune reminiscenze dannunziane comunque permangono anche al livello, per così dire, “tonale”. La *pièce* di Begović acquista nel finale un tono drammatico quando messer Francesco, persa la moglie, la casa e la serva, si getta tra le fiamme per salvare l'unica certezza che gli resta, la bellezza eterna della *Venus victrix*, gridando forsennato⁶⁰. Begović, dunque, sin dagli esordi abbraccia non solo il *modus* estetico dannunziano, che lo vede incastonare scelti costrutti lessicali e reminiscenze da lettore, sovrastrutture sullo scheletro della propria opera⁶¹, ma anche la tendenza alla riscrittura e alla risemantizzazione. È ormai indubbio lo *status* di riscrittura di alcuni presunti “plagi” dannunziani, com'è indubbia anche l'infatuazione del giovane Begović per il “modello” dannunziano *tout court*, sia che si tratti di procedimenti letterari del Pescarese, delle sue strategie di scrittura, sia che si tratti di attenta e abile gestione commerciale della propria carriera⁶². Nonostante si sia spesso propensi a credere che l'influenza dannunziana sia circoscritta agli anni giovanili e che negli anni maturi essa lasci spazio all'influenza pirandelliana, questo non è del tutto esatto. Morana Čale, quando dice della *Myrrha* in rapporto a D'Annunzio, evidentemente ispirata dalla fonte ovidiana in entrambi gli scrittori, parla giustamente di metamorfosi [preobrazba] operata da Begović “ai danni”

⁶⁰ Il tono drammatico dell'opera è stato notato anche dai critici più acuti dell'epoca come ad es. M. Cihlar Nehajev, primo traduttore del D'Annunzio drammaturgo e studioso dell'opera del Pescarese, che scrive: «Begović ha chiamato il suo dramma commedia. L'interesse del problema meriterebbe forse una trattazione più approfondita. Ma Begović ha saputo rendere i suoi personaggi nello stile del tempo, ha saputo scrivere dei dialoghi eccellenti che invano cercheremmo nei nostri drammi storici» (N. (M. Cihlar Nehajev), *Jugoslavensko veče* [La serata jugoslava], nel numero di *Obzor* [Orizzonte] del 18 ottobre 1905). Il biografo Žeželj rimarca il lirismo delle didascalie mentre Senker lo vede come un piccolo *Gesamtkunstwerk*.

⁶¹ M. Čale, *op.cit.*, p. 12.

⁶² La critica contemporanea ha più volte evidenziato che Begović, mentre era a capo della sezione drammatica del Teatro Nazionale di Zagabria, inserisse nel repertorio rappresentazioni delle opere di autori stranieri “in cambio di rappresentazioni”, facendosi, cioè, rappresentare, a sua volta, all'estero. Lo stesso dicasi delle varie polemiche sui plagi che Begović seppe abilmente, come del resto D'Annunzio della cui polemica con Thovez aveva potuto leggere, volgere a proprio favore (Cfr. M. Zorić, *D'Annunzio nelle letterature jugoslave*, in *Studia romanica et anglica zagabiensia*, n°44, 1977, p. 219).

dell'Abruzzese. Begović si ripeterà, dunque, anche negli anni della maturità. E stavolta la sua metamorfosi verrà operata sulla prima delle due tragedie abruzzesi di D'Annunzio, *La figlia di Iorio*. Begović si servirà della completa *inversione* del procedimento adottato da D'Annunzio, sfruttando i tratti di poetica che *sembrerebbero* assenti in D'Annunzio (ad esempio l'umorismo)⁶³. Nel 1932 Begović inizia a scrivere, «prema narodnoj pričī» [basandosi su un racconto popolare], *Ero s onoga svijeta* [*Erzegovese dall'altro mondo*], «komična opera u tri čina» [opera comica in tre atti] per la musica di Jakov Gotovac⁶⁴. L'opera, tutt'oggi frequentemente rappresentata in Croazia e nel mondo⁶⁵, ad un primo sguardo non contiene elementi che potrebbero far pensare ad un'ascendenza dannunziana, ma ad un'analisi più approfondita così non è. La didascalia d'apertura recita tra l'altro: «L'azione si svolge in una piccola frazione, da qualche parte nella pianura sotto la Dinara, all'inizio d'autunno. Il tempo è quello d'oggi e di cent'anni fa» (Corsivo nel testo). La vaghezza della determinazione temporale che chiude la didascalia non può non far pensare al «canto dell'antico sangue» dannunziano, in cui l'azione ha luogo «nella terra d'Abruzzi or è molt'anni»⁶⁶. Coinciderebbe anche la collocazione geografica dell'azione nelle due opere: in D'Annunzio il dramma si svolge «Fra la montagna e il mare» e, in Begović «da qualche parte nella pianura sotto la Dinara», situata anch'essa tra montagna e mare. Sin dall'*incipit* Begović sembra voler instaurare un rapporto dialogico tra la tragedia pastorale dannunziana e la propria opera comica, entrambe in tre atti. La «tragedia pastorale di tre atti» dell'Abruzzese si apre con la ben nota descrizione dettagliata dell'interno di una casa contadina, mentre l'esterno è presente solamente come fonte di luce⁶⁷. L'opera comica di Begović si apre invece con una scena all'aperto dettagliatamente descritta:

⁶³ Sulla questione dell'umorismo e del riso in D'Annunzio cfr. di chi scrive: *Le dinamiche del riso dannunziano*. «Le novelle della Pescara», in *Studi medievali e moderni* (in corso di stampa), *La preistoria del riso dannunziano*. «Fra' Lucerta», in *Esperienze letterarie* (in corso di stampa), *Attorno a una commedia dannunziana*. «English spoken», in *Rivista di letteratura teatrale* (in corso di stampa), *Le declinazioni dannunziane del mito di Don Giovanni*, in *Rassegna dannunziana* (in corso di stampa).

⁶⁴ Tutte le citazioni dall'opera di Begović fanno riferimento all'edizione digitale dell'*opera omnia* dello scrittore croato (Zagabria, Naklada Bulaja, 2006).

⁶⁵ La prima avrà luogo a Zagabria il 2 novembre 1935. A Spalato l'opera arriverà quasi due anni dopo, con la *tournee* del Teatro Nazionale di Zagabria. La rappresentazione spalatina era stata prevista per gennaio del '37 ma il teatro spalatino aveva chiuso i battenti a causa del deficit finanziario, nonostante il programma ormai ampiamente definito. La rappresentazione si avrà, quindi, nel maggio del '37 (cfr. A. Kudrjavcev, *op.cit.*, p. 393).

⁶⁶ G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Milano, Treves, 1904, p.1.

⁶⁷ Leggiamo, infatti, in D'Annunzio: «La porta grande sarà aperta su l'aia assolata; e vi sarà tesa una banda di lana scarlatta per traverso» e anche: «Due finì, strette inferriate, alte dal terreno quattro o cinque braccia, faranno lume ai lati della porta grande» (Ivi, p. 11).

L'aia vicino alla casa di Marco che si trova alla sinistra, sul palco se ne vede solo il retro. Sul fondo si vede il campo aperto con la Dinara in lontananza. Dietro, accanto all'aia, due balle di fieno; uno più grande, l'altro più piccolo. Alla destra un grande melo, alla sinistra il pozzo. L'aia occupa la parte frontale e centrale della scena. A destra e a sinistra l'aia è piena, in due semicerchi, di balle, di mucchi di mais raccolto. È una giornata di sole, è circa mezzogiorno. Sempre a semicerchio, tra le balle, sono sedute le RAGAZZE, tra loro c'è anche ĐULA; stanno scartocciando e pulendo le pannocchie di granturco gettandole verso il centro dell'aia. Cantano.] (Corsivo e sottolineature nel testo).

In D'Annunzio abbiamo, dunque, una casa contadina e uno scorcio dell'aia, in Begović l'esatto contrario. Vi sono somiglianze anche nella disposizione iniziale dei personaggi in scena. Alla didascalia dannunziana della «Scena prima», quella dei preparativi per lo sposalizio, in cui si discorre anche di indumenti (*Splendore, Favetta e Ornella, le tre sorelle, saranno in ginocchio davanti alle tre arche del corredo nuziale, chine a scegliere le vestimenta per la sposa. La loro fresca parlatura sarà quasi gara di canzoni a mattutino*)⁶⁸, fanno pendant, come si è visto, le altrettanto allegre contadinelle di Begović che parlano e cantano d'amore e dei preparativi per il matrimonio. Costoro tra l'altro cantano: «Vieni nel verde orto/ sotto la mia rosa rossa,/ è lì che io ricamo i doni,/ in seta bianca e oro,/ ad ogni convitato un fazzoletto ricamato,/ e al mio amato un dono nuziale». Anche in D'Annunzio abbiamo il discorso sullo sposalizio e sugli indumenti da scegliere:

SPLENDORE: Vuoi la veste tua di lana?/ o vuoi tu quella di seta/ a fioretti rossi e gialli?/ ORNELLA (*cantando*): Tutta di verde mi voglio vestire,/ tutta di verde per Santo Giovanni,/ ché in mezzo al verde mi venne a fedire... Oilì, oilì, oilà!/
SPLENDORE: Ecco il busto dei belli ricami/ con la sua pettorina d'argento,/ la gonnella di dodici teli,/ la collana di cento coralli/ che ti diede la madre tua nova./ORNELLA (*cantando*): Tutta di verde la camera e i panni./ Oilì, oilì, oilà!⁶⁹

Le analogie tra le due opere sono piuttosto evidenti: la situazione, l'argomento, alcuni cromatismi come ad esempio il verde. Nella *Figlia di Iorio*, appena dopo l'immagine iniziale delle ragazze, la prima scena presenta al proprio interno una cesura da individuarsi nell'entrata in scena di Aligi, a cui corrisponde anche un dichiarato mutamento di tono; dall'allegria di fondo si passa alla malinconia e all'angoscia che caratterizzeranno il resto dell'opera: «L'uscio si aprirà. E apparirà lo sposo imberbe; che darà il suo saluto con voce grave ed occhi fissi, religiosamente»⁷⁰. Nelle didascalie che seguono, Aligi viene definito «trasognato», con «un'ombra funesta»

⁶⁸ G. D'Annunzio, *op.cit.*, p.12.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

sulla fronte, «*smarrito*», etc. In poche parole: diverso. Se ne rende conto anche la madre, Candia («CANDIA: Alzati, figlio. Come strano parli! / La tua parola cangia di colore, / come quando l'ulivo è sotto il vento [...] Il sogno incubo forse ti fu sopra?»). Allo stesso modo, nel segno della diversità, ma ovviamente in toni completamente dissimili, irrompe nell'opera di Begović il protagonista maschile, Mića (l'Ero del titolo dell'opera): «*All'improvviso, dalla grossa balla di fieno piomba giù MICA, come se fosse caduto dal cielo, polveroso, cencioso, senza il cappello e spettinato.*» (Corsivo e sottolineature nel testo). Aligi ha dormito «settecent'anni», viene dalla montagna e alla montagna deve ritornare, ha sognato Gesù e San Giovanni che lo hanno rassicurato circa la sua sorte⁷¹. L'eroe di Begović dice: «Vedeste, dall'alto discesi, / da regioni che stan sopra i monti, / dalle nubi, dalla luna, / dalle stelle, / dalla corte del Signore, dai nidi degli angeli. / [...] Io sono l'erzegovese dell'altro mondo». Anch'egli è, dunque, un diverso; viene anch'egli dall'alto e al posto del sogno sacro come quello di Aligi, in cui il personaggio dannunziano riceve suggerimenti dalle sfere celesti, egli ha avuto modo di parlare con i contadini trapassati che sono prodighi di consigli e di messaggi per i viventi.

A questo punto dell'opera, Begović mette in atto un'ulteriore metamorfosi. «Cuce» addosso al personaggio di Mića quello che è il «discorso di Mila»⁷². Se al momento della sua apparizione Mića è «*polveroso, cencioso, senza il cappello e spettinato*», Mila, al momento della sua comparsa, nella scena quinta del primo atto, è «*ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni*» e tale la vede anche Ornella («Affannata sei, creatura. Sei piena di polvere, e tremi.») che le offre da bere («Di sete ardi e bevi il tuo pianto! / Vuoi un sorso d'acqua e di vino? / Ti vuoi rinfrescare la faccia? (Ella prenderà un boccalletto, attingerà l'acqua dall'orcio, verserà il vino dalla fiasca, mescolandoli)»⁷³) così come, in Begović, le fanciulle sorprese offrono da bere a Mića. Nel momento in cui gli viene offerto da bere, Mića è anche subissato di domande dalle ragazze incuriosite e spaventate dalla sua rocambolesca entrata in scena: «ĐULA: Di' adesso: chi sei? / LA SESTA RAGAZZA: Hai qui qualcuno della tua gente? / LE RAGAZZE: Di dove sei? – Di che vilajet?». Lo stesso accade a Mila di Codra che viene interrogata da Favetta: «FAVETTA: Sei di questo paese? o di dove? Venivi di molto lontano? E dove andavi, creatura, tu sola così, per la terra?»⁷⁴. Al di là del mero fatto fonetico insito nella pronuncia dei due nomi (Mića-Mila), le analogie

⁷¹ «ALIGI: Io mi colcai e Cristo mi sognai. / Cristo mi disse: “Non aver paura”. / San Giovanni mi disse: “Sta sicuro. / Senza candela tu non morirai”. / Disse: “Non morirai di mala morte”».

⁷² Il concetto di “discorso di Mila” ci proviene ancora da M. Giammarco, *op. cit.*, pp. 121-137.

⁷³ G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁴ *Ibidem*.

proseguono: Mića, come Mila, verrà accusato di stregoneria e di altre azioni di dubbia moralità. Di Mila leggiamo:

La figlia di Iorio, la figlia/ del mago di Codra alle Farne,/ bagascia di fratta e di bosco,/ putta di fenile e di stabbio,/ Mila, intendi?, Mila di Codra,/ la svergognata che fece/ da bandiera a tutte le biche./ Ogni compagnia la conosce.⁷⁵

E quanto appena detto da uno dei mietitori trova conferma anche nelle parole di Anna di Bova: «Non t'acostare, Ornella! Ti vuoi/ tu perdere? È figlia di mago,/ fa nocimento a chiunque»⁷⁶. È analogo il trattamento riservato dai più a Mića. La matrigna della donna che ama, Doma, gli parla così nel secondo atto:

DOMA: Senti, venni a sapere,/ le nostre ragazze dicon così,/ che con le fate fai all'amore,/ i lupi mannari ti son servi,/ che tutta la notte passi,/ finché il gallo non canti,/ con le streghe a cavalcar le scope./ MIĆA: Con le streghe? A cavalcar le scope?/ DOMA: Sì! E dicono,/ mi fa paura solo a dirlo, che Dio mi perdoni,/ che parli con le anime dei morti,/ e che desti le ossa dei defunti,/ che t'intendi di tutte le magie,/ che fai le stregonerie, che fai l'indovino, che leggi la mano,/ che servi il dio e insegui il diavolo...

L'essere malvisti dalla società che li circonda porterà Mila e Mića ad essere perseguitati: la prima dai mietitori infoiati e dal padre dell'uomo che ama; il secondo dal padre della donna che ama e dai suoi contadini, perché accusato di ladrocinio in seguito ad una serie di equivoci che hanno delle analogie⁷⁷. Allo stesso modo in cui Mila teme Lazaro di Roio, Mića teme Marko, il padre di Đula («MIĆA: Ho paura del padre tuo,/ è testardo, orgoglioso ed arrogante!»). Mila poi fuggirà con Aligi e lo stesso farà Mića con la donna che ama. Le analogie, è evidente, sono tante ed è difficile pensare a un caso, specie se si tiene presente il fatto che Begović conosceva benissimo l'opera di D'Annunzio, visto che aveva tradotto *La figlia di Iorio* in croato con il titolo *Jorijeva kći*⁷⁸ e che l'opera era stata messa in scena in grande stile con successo di pubblico e di critica. Begović traduttore era riuscito a rendere in croato la “scarna” magia della versificazione dannunziana sostituendo il verso di nove sillabe dell'originale con quello di otto e l'endecasillabo con il decasillabo⁷⁹. Simili

⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷ Alla folla di mietitori dannunziani corrispondono i contadini adirati di Begović: «Marko ritorna furioso con i RAGAZZI, che sono armati di forconi, bastoni, badili ecc.» (Corsivo e maiuscolo nel testo).

⁷⁸ Il manoscritto è custodito nell'Archivio del Teatro Nazionale di Zagabria (inv. n°1607).

⁷⁹ Cfr. F. Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim* [Dei contatti letterari e teatrali italo-croati], Dubrovnik, Matica Hrvatska, 1968, p. 245.

soluzioni metriche le avrebbe adottate anche per la composizione di *Ero s onoga svijeta*. In conclusione, entrambi gli autori hanno attinto a piene mani dal patrimonio folklorico della propria regione, D'Annunzio dal suo Abruzzo⁸⁰, Begović dall'entroterra dalmata o, addirittura, dal Kosovo, da cui attinge dei canti da mettere in bocca alle ragazze nella sua opera.

Alla stregua del procedimento adottato nell'assimilazione dell'opera dannunziana, Begović fa propria anche l'opera di Pirandello⁸¹. In poche parole, non è più valido l'assunto secondo cui il drammaturgo croato imita in maniera pedissequa ed epigonale il drammaturgo siciliano. Come a proposito delle influenze dannunziane, si potrebbe individuare in Begović maturo anche una naturale propensione verso una certa tematica, legata, a sua volta, a quella tendenza alla modernità che De Man ha attribuito a tutte le epoche di tutte le letterature. Il drammaturgo croato si evolve passando da una giovanile fase estetica ("dannunziana") a una matura, votata più all'introspezione ("pirandelliana"). È indubbio, inoltre, che il "pirandellismo di Begović" sia una cosa ben più complessa di quanto non lo fosse, ad esempio, quello di Ivo Vojnović con la poetica del quale Begović entra spesso in contrasto. In Vojnović, il pirandellismo è un fenomeno circoscritto ad un dramma e ad un testo programmatico (*Maškarate ispod kupača* [*Mascherate nel sottotetto*] e *Prolog nenapisane drame* [*Prologo di un dramma non scritto*], l'ultimo titolo è eloquente). Il pensiero di Pirandello, in Begović, è invece intessuto in molte opere del periodo zagabrese (dal 1920 in poi) sia che si tratti di opere sceniche che di narrativa, ma l'opera contro cui più spesso si "punta il dito" è *Pustolov pred vratima* [*L'avventuriero davanti alla porta*], scritta nel periodo luglio-settembre del '25 tra Sirmione e Zagabria e pubblicata e rappresentata a Zagabria l'anno seguente (9 gennaio). Begović vi arriva "preparato": ha alle spalle sia un articolo⁸² sulla prima del '21 dei *Sei personaggi di Pirandello*, contenente un breve

⁸⁰ Su D'Annunzio e l'Abruzzo e sull'elemento popolare nella *Figlia di Iorio* si vedano: O. Giannangeli, *D'Annunzio e l'Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, Chieti, Solfanelli, 1988 e AA.VV., *D'Annunzio e l'Abruzzo. Atti del XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 5 maggio 1988)*, Pescara, Centro Studi Dannunziani, 1989.

⁸¹ Per una trattazione esauriente del problema Cfr. M. Čale, *Begović i pirandellizam*, in Ead., *Sam svoj dvojnik. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu [Il doppio di se stesso. Saggi sul modernismo letterario croato]*, Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2004. L'intervento, in realtà un capitolo della tesi di dottorato della studiosa, è apparso anche in *Književna smotra*, n°103, 1997, pp. 13-23. Sulla fortuna relativamente precoce di Pirandello in Croazia si veda: F. Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim [Sui contatti letterari e teatrali italo-croati]*, Dubrovnik, Matica Hrvatska, 1968, pp. 247-269 e Id. *Sulla fortuna di Pirandello in Jugoslavia*, in «*Studia romanica et anglica zagradiensia*», n°12, 1961, pp. 29-51.

⁸² L'articolo di Begović è apparso sul *Savremenik [Il contemporaneo]*, n°2, 1921, pp. 123-124.

giudizio e la trama dettagliata dell'opera, sia la stessa traduzione dell'opera⁸³, che verrà messa in scena a Zagabria nel 24⁸⁴. L'*Avventuriero* è un ottimo esempio di come Begović abbia metabolizzato i principali motivi dell'arte del drammaturgo siciliano (il relativismo gnoseologico e la violazione delle convenzioni sociali), integrandoli sapientemente con altri motivi provenienti, ad esempio, da Lenormand e da Wedekind. Il pirandellismo di quest'opera è un fatto noto e ampiamente trattato dalla critica croata per cui non ci si soffermerà in questa sede. Ci preme piuttosto aggiungere, in chiusura, due informazioni interessanti.

La prima riguarda ancora Begović e il suo rapporto con il teatro italiano del primo Novecento. Spesso si è pensato che ogni possibile rapporto del drammaturgo di Vrlika con il grottesco si risolve nel contatto con la poderosa opera pirandelliana. È piuttosto, invece, lecito supporre che lo scrittore dalmata conoscesse anche i testi del teatro del grottesco. Senza addentrarci in analisi dettagliate, ci si potrebbe soffermare sulla *Maschera e il volto* del pugliese Luigi Chiarelli che, rappresentata nel '28 a Zagabria, fu tutto sommato poco capita sia dalla critica che dagli stessi artisti. Tito Strozzi, altrimenti valido e moderno *régisiseur* a Zagabria, la metterà in scena come una semplice commedia borghese, privandola di quel valore aggiunto che in Italia all'opera aveva conferito la messa in scena di Virgilio Talli. Il particolare interessante è il seguente: la traduzione è di Milan Begović⁸⁵, che evidentemente aveva tra le proprie letture anche gli altri grotteschi italiani, come ad esempio Rosso di San Secondo per il quale sembra mettere in scena un vero e proprio *hommage* nelle vesti della *dramatis persona* di «Gospodin sa šarenim prslukom» [Signore dal panciotto colorato], che ricorda molto la caratterizzazione operata da Rosso in *Marionette che passione!* L'argomento, per ragioni di spazio, merita analisi approfondite in altra sede.

La seconda cosa che ci preme affermare riguarda ancora Pirandello e le declinazioni geostoriche alla base di questo lavoro: la Dalmazia del primo trentennio del Novecento come porta attraverso cui passerebbero le principali tendenze novatrici. Pur essendo stati tradotti da un eminente intellettuale dalmata e cosmopolita come Begović, i *Sei personaggi* pirandelliani arrivano a Spalato solo due anni (nel 1926) dopo essere stati rappresentati a Zagabria. A

⁸³ L'attività di traduttore di Milan Begović comprende una quindicina di testi teatrali tra cui opere di D'Annunzio, Bracco, Chiarelli, Wilde, Wedekind ecc.

⁸⁴ Il manoscritto non è stato conservato. Per le moderne rappresentazioni viene utilizzata una nuova traduzione (fatta *ex novo* da Ivo Juriša).

⁸⁵ A questo proposito un'altra curiosità: si ha notizia che un altro capolavoro del grottesco, *L'uomo che incontrò se stesso* dell'abruzzese Luigi Antonelli, è stato tradotto dall'intellettuale spalatino filoiugoslavo Mirko Korolija con il titolo *Čovjek koji je sreo sam sebe*. L'opera, però, non è mai andata in scena e il testo della traduzione è andato perduto.

proposito della *première* spalatina è interessante quanto scrive Ivo Delalle, anch'egli critico e intellettuale dalmata. La sua recensione⁸⁶ dimostra come la tendenza che vedeva la Dalmazia primeggiare nell'apporto di novità dall'Italia rispetto a Zagabria si stesse, all'epoca, invertendo, soprattutto per una forte diaspora degli intellettuali spalatini e dalmati e per la morte di alcuni *bohèmiens* girovaghi (ad es. Kamov che muore a Barcellona). Ora il percorso vede viaggiare le novità dall'Italia passando per Zagabria per approdare sulla costa in un secondo momento. Leggiamo quanto scrive il critico:

Trent'anni addietro i letterati dalmati sapevano molto di più su Pirandello, quando, cioè, era ancora solo novelliere, di quanto non ne sappiano oggi che è il drammaturgo più famoso dell'Europa occidentale. A quel tempo i critici consigliavano ai narratori dalmati, come ad es. a Don Ilija Ujević, di scrivere con lo stile di Pirandello, con una nota umoristica.

E poi ancora: «Se si avesse avuta conoscenza di Pirandello si sarebbe capita meglio anche la gradevole lettura della *Contessa Tarakanova* di Vojnović l'autunno scorso». L'ambiente, quindi, non è più pronto ad accogliere il nuovo. Il pubblico spalatino comunque resta un pubblico “di intenditori” se, sul volgere degli anni Venti, sulla rivista zagabrese *Komedija* si legge:

Solo uomini di teatro possono veramente apprezzare le grandi qualità del pubblico spalatino. Esso è molto critico e molto esigente, ma non diffidente. Esso si chiude in se stesso quando si tratta di accogliere in sé il piacere artistico perché viene, consciamente e intenzionalmente, a godersi l'arte e non lo nasconde. Esso lascia trasparire il proprio entusiasmo in maniera vistosa e non cela il proprio disappunto

Resta, però, come innegabile dato di fatto, il deflusso dell'*intelligenzia* costiera verso la sempre più monopolizzante metropoli dell'interno (anche Ranko Marinković si muoverà nella stessa direzione). A Zagabria i dalmati formeranno una vera e propria “colonia”, alla stregua degli abruzzesi D'Annunzio, Scarfoglio *et al.* che, nella Roma umbertina, si riunivano in un “Dalmatinski podrum”, la taverna dalmata, di cui daranno notizia persino i giornali. La stessa tendenza migratoria, salvo alcune interessanti eccezioni, è viva ancora oggi.

⁸⁶ I. Delalle, *Pirandello prvi put u splitskom teatru* [Pirandello per la prima volta nel teatro spalatino] in *Jutarnji list* [Il foglio del mattino], n°5075, 1926.

II

Splis'ki mentalitet [La mentalità spalatina] e oltre/ Splis'ki mentalitet i drugo

Mens agitat molem
Virgilio¹

Il presente capitolo è, in un certo qual modo, l'integrazione del precedente. Lì si è cercato di volgere uno sguardo prevalentemente storico-critico sulla *forma mentis* dalmata e spalatina, sul suo frutto letterario e i suoi rapporti con la letteratura teatrale italiana. Qui, invece, si adotterà un punto di vista integrativo, più socio-antropologico, sulla mentalità degli abitanti di Spalato per tentare di carpire le ragioni della sua ricettività rispetto al costume letterario italiano e, soprattutto, si cercherà di sottolinearne quella certa predisposizione al grottesco.

Nelle parole dello storico americano Lewis Mumford, la città

forma e trasforma incessantemente le personalità. All'interno di ogni generazione ogni epoca urbana assegna una miriade di nuovi ruoli e, allo stesso modo, una vastissima gamma di possibilità. Esse portano con sé i rispettivi mutamenti di leggi, usanze, valori morali, vestimenta e architettura e, in ultima analisi, modificano la città come un corpo vivente.²

Dalla citazione traspare il legame, quasi metafisico, tra l'uomo e la città: l'uomo plasma la città, la città plasma l'uomo. Tale legame pare essere particolarmente evidente se si prende in esame l'*enclave* spalatina che, grazie anche alle condizioni climatiche marcatamente mediterranee, ha contribuito a formare la particolare indole dei suoi abitanti, nota come «splitski mentalitet», la mentalità spalatina, appunto. Anatolij Kudrjavcev, critico teatrale, ma anche attento studioso della *spalatinità* intesa come fenomeno socio-culturale, scrive che

Spalato, quasi proverbialmente, veniva considerata una città dal vivere allegro, e *urbs felix*. Il clima mite, la presenza del mare, la marcata *stimmung* mediterranea, la vita sociale tradizionalmente molto ricca e un'infinita varietà di stimoli d'ogni sorta davano agli spalatini il benessere collettivo e individuale.³

¹ Virgilio, *Eneide*, VI, 727.

² M. Lewis, *Grad u historiji* [La città nella storia], Zagreb, Naprijed, 1968, p. 50.

³ A. Kudrjavcev, *Ča je pusta Londra*, Split, Emporium, 2002, p. 181.

Si tratterebbe, dunque, di un luogo privilegiato all'interno del cui microcosmo «L'umorismo è, quindi, una forma di comunicazione immanente della vita sociale spalatina. Il suo significato è allo stesso modo sociologico e psicologico»⁴. L'umorismo spalatino presenta alcune caratteristiche peculiari. Esso sembra avere una forte propensione per l'argomento tragico, non arrestandosi al mero e comico svago che distrae dalle difficoltà e dalla tragedia della quotidianità; sembra, anzi, pescare proprio in essa. Così

Quando una persona muore non è inusuale che i suoi amici si riuniscano in casa sua per festeggiare scherzando anche sul suo conto e raccontando aneddoti sulle stupidaggini che la persona in questione avrebbe commesso quando era ancora in vita. Si ritiene che sia meglio far così che esser tristi e pianger il morto. La tragedia, in generale, viene derisa. Le storie più tristi vengono accompagnate dalle forti risa.⁵

Allo stesso modo va sottolineato che «Forse il tratto distintivo più accentuato della spalatinità è quasi l'impellente bisogno di notare i difetti altrui per poi farne degli scherzi, crudeli, senza compassione ai danni del malcapitato»⁶. I concetti appena esposti, nel contesto di uno studio introduttivo dedicato a un «grottesco in tre atti», richiamano a mente parallelismi importanti.

Ci riferiamo al Meridione d'Italia (la Sicilia, nella fattispecie) e al suo ruolo nelle lettere otto-novecentesche. Si tratta, ovviamente, di un fenomeno ben più complesso che esige un'analisi ben più ampia di quella che ci è possibile avviare su queste pagine. Pirandello e Rosso di San Secondo impiegano il Sud siciliano e mediterraneo come una sorta di prisma attraverso cui osservare il mondo⁷. E non si tratta di semplici elementi di colore locale legati alle poetiche veriste e a un particolare ambiente e il suo *fait divers*. Si tratta di una *forma mentis* al contempo pessimistica e vitalistica. Un'ottica, cioè, che ha come sfondo una visione sostanzialmente negativa del mondo, ma che continua imperterrita a

⁴ Id., *Vječni Split [La Spalato eterna]*, Split, Logos, 1985, p. 347.

⁵ L. Adamic, *The Native's Return*, New York, Harper and Brothers, 1934, p. 170.

⁶ A. Kudrjavcev, *Ča je pusta Londra*, Marjan Tisak, Split, 2002, p. 249.

⁷ Non a caso Rosso di San Secondo intollererà uno dei suoi scritti teorici proprio *Teatro mediterraneo* (apparso sulla *Gazzetta delle arti*, Roma, 22–23 luglio 1946). Negli ultimi anni i lavori dedicati al drammaturgo di Caltanissetta si moltiplicano. Basti il riferimento a: A. Barbina, *Elegie ad Amaranta. Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo*, Roma Bulzoni, 1998; M. Cristina Menghi, *Rosso di San Secondo. Tra espressionismo e mito*, Firenze, Athenaeum, 1996; F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987; A. Barsotti, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; R. Salsano, *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*, Roma, Bulzoni, 2001. Tra gli atti di convegni segnaliamo: E. Bellingeri (a cura di), *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990 con importanti interventi ad es. di A. Barsotti (*Rosso e l'avanguardia, l'uomo e il suo pupò*) e di G. Calendoli (*La formazione culturale di Rosso di San Secondo*).

scavare nel dolore e nelle contraddizioni dell'uomo moderno, per comprenderne i meccanismi mentali, quasi con l'idea che, conoscendo meglio il male di vivere, lo *spleen* moderno, esso in qualche razionale maniera potrebbe essere alleviato. È l'allegria analisi della lacrima. Il Meridione, per intenderci, è quasi sempre un'unità di misura, un metro al quale rapportare il reale, non solo ambientandovi le proprie opere ma anche tenendolo presente solo come una specie di matrice animica, anche *in absentia* dello stesso Sud nell'opera. In tal caso, sembra che la componente meridionale agisca per negazione e si palesi attraverso il proprio opposto: nei non-luoghi⁸, cioè, dei grossi agglomerati urbani del Settentrione come ad esempio quello (Milano) in cui si svolge il primo atto di *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo:

*La sala del telegrafo centrale di Milano, in un pomeriggio domenicale. Penombra. Da sinistra verso il fondo corre la vetrata con gli sportelli, di cui due soli sono aperti. In fondo s'indovina, più che non si veda, la porta d'entrata. A destra, parete con manifesti, affissi, prescrizioni. Sul davanti, verso sinistra, una larga tavola per la scrittura dei telegrammi. Più in fondo, verso destra, una tavola piccola, per la guardia. Silenzio e sonnolenza. Fuori il tempo è uggioso: pioviggina. L'intero atto sarà recitato a bassa voce e con lunghe pause.*⁹

L'ambiente del Nord Italia servirà al drammaturgo siciliano per una decostruzione del modello teatrale e di vita borghesi:

Gli spostati, tutta la varietà della loro specie, allora, incontrandosi sotto il portico d'un teatro dove si son fermati ad osservare sbadigliando l'annuncio d'una nuova opera, sulla soglia d'un caffè dove son rimasti ad aspettare che spiova, o svoltando il cantone della Borsa, un luogo ordinariamente così affollato ed ora deserto, o nell'atrio della Posta dove stanno al riparo due solitarie guardie di questura con le impermeabili stillanti, o ancora nella sala del telegrafo, sonnecchiosa e traversata di tempo in tempo fra lunghe pause dai passi lugubri dei pochi che entrano scrivono trasmettono tornano indietro, incontrandosi, i randagi della vita, in questi funebri pomeriggi domenicali, ad

⁸ Il concetto di non-luogo viene qui impiegato nell'accezione che oggi gli viene data dal filosofo e antropologo francese Marc Augé: «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un *non luogo*» (M. Augé, *Nonluoghi*, Milano, Eleuthera 1993, p. 14. Corsivo nel testo).

⁹ Per tutti i riferimenti all'opera si rinvia all'antologia del grottesco italiano curata da G. Livio: P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in G. Livio (a cura di), *Teatro grottesco. Antologia*, Milano, Mursia, 1965, pp. 69–106; in questo caso: p. 75, corsivo nel testo). Lo stesso testo, senza variazioni, è stato riprodotto, prima di Livio, in P. M. Rosso di San Secondo, *Teatro (1911-1925)*, a cura di L. Ferrante, con un'introduzione di F. Flora, Bologna Cappelli, 1962 e successivamente in P. M. Rosso di San Secondo, *Teatro*, 3 voll., a cura di R. Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1976.

una semplice occhiata si riconoscono, e un attimo è sufficiente perché si comprendano, si compiangano, si disprezzino profondamente, e passino oltre.¹⁰

Allo stesso modo, in Ranko Marinković, è possibile notare un simile contrasto tra la marcata “meridionalità” presente nella produzione degli esordi (fino a, grosso modo, gli anni ‘60) sotto la forma di un’insularità introspettiva con l’isola (Vis) come *theatrum mundi* e il romanzo principale, *Kiklop*, fortemente urbano e settentrionale in quanto ambientato nella Zagabria prebellica. «Questa vita» dunque (la frase, cara a Pirandello, è di Shakespeare, dell’atto quinto del *Macbeth*) sarebbe una «favola raccontata da un idiota, piena di suono e di vento che non significa nulla» e questa tragicità esistenziale, nella poetica di «barba Ranko», sarebbe segnata da un lirismo che si rivela essere un’efficace arma all’interno di una visione pessimistica e altamente problematizzata del rapporto tra l’uomo e la società, con personaggi spesso grottescamente segnati dalla

¹⁰ P. M. Rosso di San Secondo, *op. cit.*, p.69. Dell’importanza del binomio Nord-Sud nell’opera di Rosso ha scritto già Tilgher: «Tutta l’opera di Rosso poggia sul contrasto fondamentale fra Nord e Sud: il Sud, le terre solari e mediterranee, ove il sole è di fuoco, il cielo limpido e azzurro, il mare turchino, la terra asciutta e norita, l’aria percorsa da ondate di dolci e sonnolenti profumi; il Nord, le terre boreali e polari, ove il cielo è grigio e chiuso, il mare livido e nero, gli alberi gonfi di umidità stillano pioggia sul terreno spugnoso, e un vento che mai non resta trasporta in fuga stracci di nuvole e li caccia sui confini dell’orizzonte lontano; il Nord, terra degli uomini che hanno disciplinato organizzato costruito voluto la loro esistenza, il Sud, terra degli uomini la cui vita è tutta impulso istinto passione; il Nord, terra della socialità della volontà della storia, il Sud, terra dell’individualità della spontaneità della natura. Proiezione lirico-simbolica, quest’antitesi di Nord e Sud, in termini di una geografia poetica che non bisogna prendere sul serio più di quanto si prenda sul serio la geografia di Ariosto, suggerita a Rosso da personali esperienze di gioventù, di due concezioni e visioni della vita radicalmente antitetiche. Tutti, uomini del Nord e uomini del Sud, folli e idioti, perché emigrati quaggiù in terra da una patria celeste, da un ideale paese che abitarono prima di nascere e che non riescono né a ricordare con precisione né a dimenticare; ma gli uomini del Nord, grazie al freddo all’acque alle intemperie alla nebbia, hanno talmente castigato la loro natura e addormentato in loro lo stimolo della loro celeste essenza che di quella patria celeste non sentono più la nostalgia, e vivono come se unica e vera patria fosse quella nella quale ora si trovano a consumare i giorni: alla vita essi assegnano fini che perseguono con tutta serietà e convinzione. Ma gli uomini del Sud vivono in un dormiveglia che né permette loro d’aderire a questa terra né di tornare alla celeste regione donde si partirono, si sentono precari transeunti effimeri, cercano con affanno un oggetto su cui fissarsi e non lo trovano, e dall’uno passano all’altro in uno smaniare e torcersi continuo. E la vita, questa vita, appare loro una favola raccontata da un idiota, piena di suono e di vento e che non significa nulla, e gli uomini «misere esistenze sperdute in un mondo inesorabilmente buio, esseri dolorosi e piangenti senza ragione e senza perché, senza scopo e senza meta su d’un lembo di terra deserta, senza speranza di soccorso, soli, eternamente soli, ognuno con sé, con la sua pena inspiegabile, con i suoi anni da sopportare» (A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo, preceduto da un saggio su l’arte come originalità e i problemi dell’arte*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1928. Si cita dall’edizione digitale basata sull’edizione citata).

solitudine e da un sovente marcato contrasto tra passione e razionalità. Questo contrasto è simbolicamente ricercato da Marinković proprio nel confronto tra il Nord, caratterizzato da una vita razionale positivisticamente e pragmaticamente schematizzata, concreta e grigia, e il Sud caratterizzato dal sogno mitico, dai colori passionali della vita, colori violenti e forti, quasi un segno visivo nella stoica sopportazione del dolore. Il grottesco di Marinković sarebbe, similmente a quello pirandelliano, fortemente radicato nel vero meridionale, nella realtà dell'Adriatico e del Mediterraneo. In generale, il grottesco, è il caso di ribadirlo, non è altro che un punto di vista da assumere rispetto al reale e nel reale ha il proprio punto di partenza. Il voler a tutti i costi rappresentare l'intera gamma di aspetti di una realtà, ormai tutt'altro che compatta e stabile, il suo lato tragico e il suo lato comico, porta inevitabilmente lo scrittore a compiere delle forzature e a delle storture che rasentano la sintesi caricaturale. Quest'ultima, naturalmente, non è semplicemente una griglia epidermica applicata al reale con scopo esegetico. La lezione sull'umorismo, impartita da Pirandello¹¹, è ben nota a Ranko Marinković, come si vedrà nei paragrafi successivi, che insieme a Begović si fa teorico e ricettore consapevole delle poetiche pirandelliane. Il «sentimento del contrario» è sotteso, a mo' di filigrana, a molte delle sue migliori creazioni anche se a volte applicato con meno grazia rispetto a Pirandello. Quando pare che Marinković si arresti al comico, non si tratta comunque di quel «bel riso franco e disinteressato dei nostri vecchi» (D'Amico) ma esso va visto, bergsonianamente, come doloroso «castigo sociale»: come punizione, cioè, inflitta ad una maschera sociale, nella fattispecie quella borghese, troppo vuota e rigida da non suscitare il riso.

Riprendendo il filo dopo l'*excursus* dedicato a Marinković e rientrando nel discorso sulla mentalità spalatina e dalmata vale la pena spendere qualche altra parola circa i parallelismi con la *forma mentis* sicula. A proposito del rapporto con la morte va detto che Marinković è anch'egli, come Rosso di San Secondo, l'autore della *morte in scena*¹². Prima di un eventuale inquadramento di Marinković nel filone dei grotteschi, andrebbe tentata un'analisi interna molto profonda del “suo grottesco”, andrebbe cioè attentamente osservato quel «giuoco delle parti» sul quale il grottesco dello scrittore di Lissa poggia, ovvero la commistione tra il tragico e il comico e il “dosaggio” delle due componenti. Se in alcuni autori grotteschi la componente comica (si ha persino l'inserimento di quella fantastica in Luigi Antonelli, altro autore “adriatico”) prevale al punto

¹¹ Cfr. G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 25-51. Per un quadro più esteso dell'umorismo nel '900 italiano: Id. *Secolo tragico, secolo del comico*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 287-301. Nello stesso volume anche R. Barilli, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi* (pp. 301-321).

¹² La fortunata espressione è di Paolo Puppa (cfr. il suo *La morte in scena! Rosso di San Secondo*, Napoli, Guida, 1986).

da render difficile l'individuazione della *facies* tragica, in Marinković è proprio quest'ultima, la tragica, a prevalere. L'essere, diciamo, un "tragigrottesco", cioè tra coloro che mettono la «morte in scena», colloca Marinković tra gli autori genuinamente moderni. Il suo *côté* tragica ha poco o nulla a che spartire con il tragico della classicità; nel seno di uno "scherzo mediterraneo" si dà un tragico semplicemente luttuoso, doloroso che affonda le radici nella regione natia. La tragedia classica, salvo rare eccezioni (come *Ippolito* di Euripide), relegava la morte, perché cruenta e sovente di difficile resa scenica, allo spazio extrascenico, al di là degli *esiodoi*, limitandosi ad evocarla per mezzo della parola messa in bocca ai personaggi e al coro. Marinković, più ancora dei drammaturghi siciliani in quanto cronologicamente posteriore, scrive nell'epoca in cui la tragicità classica è ormai resa impossibile a causa del noto «strappo nel cielo di carta»¹³. Egli, dunque, opera la scelta opposta privando la morte dell'aura sacrale conferitale dalla classicità. Le motivazioni alla base di una simile scelta potrebbero essere individuate, come per Marinković così anche per la "scuola siciliana", paradossalmente, proprio nella classicità greca, così come veniva intesa nella Magna Grecia (per i siciliani) e magari anche nell'Adriatico, mare greco anch'esso in epoche lontane¹⁴. Il contributo di

¹³ Forse la migliore spiegazione della morte della tragedia nella modernità resta il noto passo dal cap. XII (*L'occhio e Papiano*) del *Fu Mattia Pascal* in cui si parla della «tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette» e dove si legge: «tutta la differenza [...] tra tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta». È il punto più alto della riflessione metaletteraria di Pirandello (già intrapresa nella *Premessa seconda* al romanzo e nel saggio *Arte e coscienza d'oggi*). Lo strappo nel cielo di carta simboleggia evidentemente la discrasia storica, chiara a Pirandello. L'uomo moderno, privo di requisiti etici e storici è incapace della vera tragedia, ridotta a commedia e a farsa a causa della scomparsa dei miti genuinamente antropocentrici; egli è una «maschera nuda» nell'infimo teatro della vita. Evidente l'opposizione con l'ambizioso progetto dannunziano della restaurazione della tragedia classica. (Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di P. Gibellini e N. Gazich, Firenze, Giunti, 1994, p. 136).

¹⁴ L'urbanizzazione della costa orientale del mare di Diomede e di Antenore nei tempi antichi avviene proprio per merito dei coloni greci che, arrivati per mare da diverse direzioni, hanno portato con sé la loro esperienza nella costruzione delle città, architettura, scultura ecc. Tali esperienze i Siracusani dorici le hanno applicate in particolar modo a Issa, la prima colonia greca nell'Adriatico orientale, fondata sull'isola di Lissa (Vis) nel 389 a.C., e gli Issei le portavano avanti fondando nuovi insediamenti sulle isole vicine o sul continente. Issa funzionò autonomamente, come una *polis*, fino all'arrivo dei Romani nel I sec. quando iniziò a perdere il suo significato geo-strategico e cambiò diversi padroni tra cui i Veneziani, che si fermarono più a lungo, gli inglesi ecc. A questo proposito va detto anche che si ritiene che furono dei «siciliani trapiantati da Lissa» a fondare la città di Traù (cfr. M. De Casotti, *Le coste e le isole dell'Istria e della Dalmazia*, Zara, Battara, 1840, p. 177). Sull'Adriatico "mare greco" si vedano V. M. Manfredi, L. Braccesi, *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, Milano, Mondadori, 1994; L. Braccesi (a cura di), *I greci nell'Adriatico*, Padova, L'erma di Bretschneider, 2002; Id. (a cura di), *La pirateria nell'Adriatico antico*, Padova, L'erma di Bretschneider, 2004; B. Rossignoli, *L'Adriatico greco: culti e miti minori*, Rimini- Padova, Museo Civico di Rimini, L'erma di Bretschneider, 2004.

queste remote origini non ha di certo avuto un ruolo da poco sia nel plasmare la mentalità spalatina e dalmata, sia la cosiddetta *sicilitudine*¹⁵ che nel ricco bagaglio di usi e costumi, similmente alla Dalmazia, porta anche quel culto millenario dei defunti che vede i siculi celebrare i trapassati (31 ottobre e 1 novembre di ogni anno), con i morti che tornerebbero non per far paura ma, addirittura, per portare regali per i bambini¹⁶. La festa¹⁷ ha un'origine e un significato che, come molte festività dalmate, si collegano ad antichi culti pagani e al banchetto funebre, un tempo comune a tutti i popoli indoeuropei, di cui si ha ancora un ricordo nel *consulu siciliano* (il pranzo che i vicini di casa offrivano, dopo che il defunto era stato tumulato, ai parenti). Il significato della strenna dei morti è duplice: offerta alimentare alle anime dei defunti e offerta simbolica, nei dolci a forma umana, come assicurazione alle anime dei defunti che, cibandosi di essi, è come se si cibassero dei trapassati stessi. Vengono fatti pure dei dolci particolari per l'occasione: le cosiddette *Ossa di morto*, dolci aromatizzati con chiodi di garofano, a forma di teschio o tibia o femore o falange di pasta bianca che subito si sfarina sotto i denti, proprio come ossa calcinate, il tutto deposto su uno strato croccante di pasta marroncina, la bara; oppure la *Frutta martorana*, farcita con pasta di mandorle, che esteticamente appare proprio come frutta, l'arte sta appunto nel riprodurla perfettamente tanto da farla sembrare vera, mentre in realtà è *natura morta*. Per contro, anche in Dalmazia, quasi a dimostrare che corrispondenze tra poetiche è possibile rinvenirne in luoghi insospettabili, il culto dei morti comporta dei festeggiamenti con dolci, dalle antichissime *lumblie* (il nome viene forse dal francese *ne l'oubliez pas*) di Curzola ai *bobići* [traducibile come *favette*] che si

¹⁵ Quella della *sicilitudine* (o *sicilianità*, *siciliania*, *sicilianitudine*, ecc.) è una *vexata quaestio* attorno a cui il dibattito non accenna a diminuire. Il termine si deve allo scrittore palermitano, ormai negletto, Crescenzo Cane che lo coniò nel 1961, facendo probabilmente un calco sul francese *négritude* che indica il complesso dei valori etnici e culturali propri delle popolazioni africane, come esaltazione della loro specifica nazionalità. Fu Sciascia a renderlo famoso. Va detto, però, che "sicilitudine" ha solitamente un'accezione negativa (connotata di chiusura, d'isolamento) rispetto a "sicilianità" che indicherebbe, invece, un fenomeno socio-culturale al tempo stesso siciliano ed europeo, e quindi universalizzante. Sull'argomento: M. Onofri, *Tutti a cena da Don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della Nuova Italia*, Milano, Bompiani, 1996 e Id. *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 2003.

¹⁶ Sono emblematiche a questo proposito le filastrocche popolari che i bambini siciliani recitano: «Armi santi, armi santi / io sugnu unu e vuatri tanti / Menti sugnu 'ni stu munnu di guai / cosi ri morti mittiminni assai» che significa: «Anime sante anime sante / io sono una e voi siete tante / mentre sono in questo mondo di guai / doni lasciatene assai».

¹⁷ Si veda a questo proposito G. Pitre (a cura di), *Usi e costumi, credenze e pregiudizij del popolo siciliano*, 20 Voll., Palermo, Il Vespro, 1978 (ristampa anastatica dell'edizione 1887-1888. Si vedano soprattutto i voll. 14-16).

mangiano a fine ottobre-inizio novembre da Trieste alle Bocche di Cattaro e che simboleggiano la fava, sin dall'antichità collegata al regno dei morti¹⁸.

«Come si può essere siciliano?», si chiedeva da qualche parte Leonardo Sciascia, parafrasando Montesquieu. «Con difficoltà», si rispondeva. Verrebbe da sostituire «siciliano» con «dalmata» concludendo che tra le cagioni che rendono l'identità «slavo-latina» (come l'ha chiamata Enzo Bettiza) di Marinković, e quella isolana in genere, un fardello così oneroso, c'è proprio questa sorta di obbligo statutario, per gli isolani, siculi o dalmati che siano, di interrogarsi fino al sofisma, all'esercizio retorico, al compiacimento, sulla loro condizione, la loro “famigerata” dalmatinità/spalatinità/sicilitudine estendendola anche ad altri ambienti. *Parce mihi Domine quia dalmata sum*, diceva forse per la stessa ragione San Gerolamo, «Perdonami, Signore, perché sono dalmata»¹⁹. La categoria, più geofilosofica che letteraria, della *mediterraneità* e della *meridionalità*, con una sua forma più radicale nell'*insularità*²⁰, autobiografica e finzionale, dei siciliani Pirandello, Rosso (ma anche Cavacchioli) e del dalmata Marinković, non è, dunque, da considerarsi come un fattore invalidante o emarginante, decontestualizzante rispetto al loro panorama nazionale e quello europeo, ma in essa andrebbe individuata la cifra aggiuntiva, quel *quid e unicum* specifico che non solo li accomuna attraverso alcune analogie facili da scorgere, ma conferisce loro un ruolo speciale all'interno delle correnti innovatrici del primo Novecento.

A proposito di un'altra ragione comune siciliano-dalmata, ci sembrano qui perfettamente calzanti le parole di Rosario Contarino a proposito della meridionalità (che è in fondo quella da «vinto» verghiano) di Pirandello:

È giusto partire da questa rabbrivita percezione di decadenza (così lontana dalle fastose *décadences* del tempo) per fissare un carattere costante dell'arte pirandelliana: l'ossessiva ripetitività nel rappresentare la vita – nello spazio scenico del teatro o nella diegesi narrativa – come una perdita o come catastrofe, come privazione o come diminuzione di un bene. La complessa attitudine di Pirandello a sentire la realtà come un processo privo di dialettica e sfoci positivi lo collocò all'interno di quella linea siciliana, che aveva risolto anche le vittorie della scienza in pietose ricognizioni nelle *morgues* della storia e della società, immunizzandolo da qualsiasi pretesa di ricomporre

¹⁸ Si pensi alla fiaba della *Fava fatata* in cui la fava cresce fino al cielo. Già Aristotele scriveva che Pitagora non voleva né vederle né toccarle perché le fave sono «simili alle porte dell'Ades»; Plinio c'informa che Varrone il Flamino non le mangiava perché erano anime dei morti (Cfr. G. Sole, *Il tabù delle fave: Pitagora e la ricerca del limite*, Roma, Rubbettino, 2004, pp. 65-66).

¹⁹ Cito dal bell'articolo di C. Magris, *Perdonaci Signore perché siamo Dalmati*, in *Corriere della Sera*, 1 novembre 2006, p. 33.

²⁰ Per una lettura della valenza dell'isola nell'ultimo Pirandello si veda M. Giammarco, *L'«isola», il mito, la distruzione dell'utopia. Strategie testuali e metafore ideologiche nell'ultimo Pirandello*, Chieti, Métis, 1990.

la disfatta del positivismo dentro i rassicuranti orizzonti di fedi religiose o laiche. Lo scetticismo antiprogredista, la critica alle certezze e alle illusioni filistee sono il retaggio di un costume mentale che, prima ancora di assumere la cifra del sospetto verso «le magnifiche sorti», era radicato profondamente nell'*ethos* isolano.²¹

Si tratta dunque, in ultima analisi, anche della rappresentazione del processo di decadimento di una regione e delle sue genti.

Pirandello raffigura una Sicilia che all'inizio del nuovo secolo, e in un tempo piuttosto breve, aveva quasi del tutto esaurito l'immagine forte che il secolo testè concluso le aveva consentito di costruire e consegnare. La sua storia regionale superava in varietà e interesse quella delle altre regioni dell'Italia unita; quel rango essa l'aveva rivendicato nella seconda metà dell'800 sia sul terreno culturale, sia su quello politico. Ma i Fasci siciliani, un prodotto ancor essi (1892-95) della sorprendente vitalità isolana, sconfitti all'interno della stessa crisi politica che avrebbe travolto con loro Crispi e di Rudinì, avevano inaugurato, dopo la breve eccitazione, una stagione di pensoso ripiegamento.

La cultura che aveva espresso i Fasci, quella del socialismo evolucionista, viveva anch'essa la stagione del tramonto – più per interno esaurimento che per la forza dell'avversario idealista o spiritualista: le scienze naturali, forse anche per il ritardo nello sviluppo industriale, avrebbero ceduto al prestigio tradizionale delle “scienze dello spirito”. L'epigrafe che Gentile si apprestava a scrivere, decretando (1919) «il tramonto della cultura siciliana», interpretava in termini sommari una storia che persino sul terreno della polarità illuminismo-romanticismo – era stata assai più ricca, più varia, meno banalmente scontata.

Marinković nell'*Albatros* mette in scena quel postremo e deteriore “grumo” dell'umanità dalmata ottocentesca che è Zande Rotte, nelle cui battute si specchia un “piccolo mondo antico dalmata”, corrotto e in via d'estinzione, di cui lui è un sopravvissuto e che cerca in maniera disperata di far proseguire. La Dalmazia e il suo frastagliato arcipelago si potrebbero quindi leggere come l'equivalente adriatico della Sicilia, che dopotutto è un'«isola non abbastanza isola»²². Nelle rappresentazioni letterarie di ambedue le regioni è sempre presente quel certo «sedimento di lutto»²³, legato a (e derivante da) un aspro pessimismo dal sapore leopardiano, storico e antropologico, che fa sì che l'ostentato riso mediterraneo sia sempre dubbio e che le lacrime non siano mai solo ed esclusivamente di gioia. Le “letterature” dalmata e siciliana si danno così come autobiografie critiche della nazione, le sue anti-storie o contro-storie

²¹ R. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Storia e geografia (III. L'età contemporanea)*, Torino, Einaudi, p. 740.

²² G.A. Borgese, *La Sicilia*, in G. Bufalino, N. Zago, *Cento Sicilie*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 29.

²³ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 75.

a più mani animate da un'implacabile coscienza civile, anche quando redatte da autori umbratili, separati, poco propensi ad assolvere il ruolo intellettuale *engagé* come gli intellettuali della "linea dalmata" a cavallo tra l'Otto e il Novecento oppure il Pirandello di *I vecchi e i giovani* (per citarne solo uno, ma si potrebbero annoverare *Rubè* e *Golia o la marcia del fascismo* di Borgese, *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, *Il vecchio con gli stivali* di Brancati, *Lamento per il Sud* di Quasimodo, nella raccolta *La vita non è sogno*, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *Il quarantotto* di Sciascia, *Hercynus Orca* di Stefano D'Arrigo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo ecc.). E come si è accennato nelle pagine precedenti, gli scrittori della "linea dalmata" sono scrittori di migrazioni, fughe, reali e immaginarie/letterarie, e di ritorni. Analogamente, con Verga e De Roberto inizia la dialettica delle "fughe" e dei ritorni e proprio così, *La fuga*, s'intitolava, nel '17, un romanzo del nisseno Rosso di San Secondo, prefatore Luigi Pirandello, che raccontava di uno del sud in fuga verso il nord alla ricerca, illusoria, della salute-saggezza – ossia la trama della "diaspora" o "ulissismo" siciliani, frutto d'un'"alterità" insanabile, geografica, linguistica, storico-politica, esistenziale, variamente ribattezzata, sulla scia del memorabile *Discorso su Verga* di Pirandello, come «insularità di animo»²⁴, «sicilitudine»²⁵, «isolitudine»²⁶... L'isola, insomma, come tana o trappola, luce e lutto, orgoglio e condanna, esclusione dal mondo ma anche specola privilegiata per divinarne il destino, con una sensibilità, ancor più che nazionale, audacemente cosmopolitica – «imbrattata delle fuliggini della Mitteleuropa» e di mille altri «umori stranieri», come dirà di sé Angelo Maria Ripellino²⁷, palermitano d'origine.

Avviandoci alla conclusione di questa sezione, qualche ulteriore osservazione sulla mentalità spalatina e quella dalmata.

Uno dei tratti salienti è indubbiamente una fantasia molto sviluppata, che insieme all'istrionismo e alla melodrammaticità (stereo)tipicamente meridionali della popolazione autoctona fanno sì che nella regione siano presenti diverse manifestazioni carnevalesche²⁸, da interpretare quasi come logica conseguenza

²⁴ Ivi, p. 180.

²⁵ L. Sciascia, *Sicilia e sicilitudine*, in *Opere 1956-1971*.

²⁶ G. Bufalino, *L'isola nuda*, in *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano, 1990, pp. 16-17.

²⁷ A.M. Ripellino, *Poesie. 1952-1978*, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Einaudi, Torino, 1990, p. 249.

²⁸ Sul Carnevale di Spalato esiste una vasta letteratura a livello internazionale, che va dalla relazione di viaggio dell'abate veneto A. Fortis nel suo *Viaggio in Dalmazia* (1774) alla menzione nel significativo saggio di Burke (*Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980). Si tratta di un fenomeno socio-culturale che va al di là della mera espressione della cultura del popolo e che potrebbe essere tranquillamente interpretato con la bergsoniana teoria del riso o con le «figure del discorso carnevalesco» della Kristeva. Per una trattazione esaustiva dell'argomento si rimanda a F. Baras, *Splitski karnevali [I Carnevali di Spalato]*, Split, Logos 1984.

di un *modus vivendi*. Il poeta croato Tin Ujević ebbe a dire che a Spalato sembrava che ogni giorno fosse carnevale e che la festa vi sembrava durare per tutte le 52 settimane dell'anno²⁹. Questo tipo di fenomeni richiama un'altra caratteristica tipicamente spalatina: lo spiccato gusto per la teatralità che sembra pervadere ogni aspetto del quotidiano. Un altro insigne studioso di Spalato, Duško Kečkemet, nella sua *Introduzione* al libro di memorie di Ivan "Ivko" Kovačić³⁰, definisce la città *pozornica* (palcoscenico) e ne sottolinea la marcata vicinanza al Mare Adriatico descrivendola così:

La riviera era la facciata della città, ma non era la stessa di oggi, non era così grande. Si trattava solo della sua parte centrale: quella che va da Matejuška da un lato [Sud] fino alla Capitaneria del Porto e i resti dei vecchi lazzaretti all'altro [Nord] [...] La stessa Riviera era diversa da come lo è oggi: era più piccola, ma più intima e più omogenea dal punto di vista urbanistico. Come una sorta di quinta verso Varoš si ergeva il maestoso palazzo di Baiamonti davanti alla cui facciata rossa si stagliava la fastosa fontana di marmo con le numerose statue. La fila di edifici terminava a Nord con il castello veneziano e con l'alta torre dalla quale nei giorni di festa sventolava una bandiera [...] Davanti al palazzo di Diocleziano c'era una schiera di vecchi, ma pittoreschi negozietti.

Anche prescindendo dall'impiego del vocabolo *kulisa* (quinta) che collega direttamente la descrizione riportata al mondo teatrale, la scena descritta sembra un'universale scenografia: con negozietti, taverne e magari con la casa della mezzana in primo piano e gli edifici del potere costituito in secondo, nel caso di un'eventuale commedia rinascimentale; con palme, alberi, carrozze eleganti e *caffè* civettuoli per una scena di passeggio in una commedia di Carlo Goldoni o addirittura in una commedia borghese a cavallo tra l'Otto e il Novecento. Se a questo poi si aggiunge l'immaginazione fervida delle genti mediterranee, che era la componente principale «della ricchezza del tipico *animus* mediterraneo»³¹ e della quale Kudrjavcev dice che

Informazioni interessanti sono contenute anche in I. Kovačić, *Smiji i suze starega Splita* [*Le risa e le lacrime della vecchia Spalato*], Split, Franjo Kluz, 1971, pp. 185-195. Sui carnevali dalmati in generale va osservato che, partendo da Venezia e dal suo Carnevale, si scende lungo la costa dalmata passando per Kastav, Fiume, Pago, Spalato e Ragusa e per i Carnevali di quelle città la cui teatralità sembra crescere andando verso il Sud. A fare da contrappunto v'è una tendenza critica che ha individuato anche in Abruzzo una particolare propensione alla teatralità, una forma letteraria teatrale come dominante dell'espressione culturale abruzzese.

²⁹ A. Kudrjavcev, *Vječni Split* [*La Spalato eterna*], Split, Logos, 1985, p. 221.

³⁰ In I. Kovačić, *Smiji i suze starega Splita* [*Le risa e le lacrime della vecchia Spalato*], Split, Franjo Kluz, 1971, pp. IX-X.

³¹ A. Kudrjavcev, *U potrazi za izgubljenim Mediteranom* [*Alla ricerca del Mediterraneo perduto*], Split, Knjigotisak, 2001, p. 85.

il principale apporto di quest'immaginazione nello stile di vita tipicamente mediterraneo consisteva nella sfrenata fantasia delle invenzioni che, come anche innumerevoli battute e motti di spirito, contrastavano l'uniformità delle lunghe durate³²

ci è chiaro che si tratti di un ambiente particolarmente adatto per la vita teatrale³³. Il parallelo con la teatralità propria della Sicilia è dietro l'angolo³⁴.

Inoltre, il bisogno della sensazionale invenzione, della notizia eclatante, è tutt'oggi presente a Spalato. Magari non s'irradia più con le *ćakule* [chiacchiere], ma avanza con i *media* moderni. Serba, però, intatto lo stesso desiderio che accada qualcosa, non importa quanto tragico, per poterci ridere e "ricamare" sopra. Questa forte tendenza alla deformazione quasi caricaturale è evidente soprattutto quando si tratta delle espressioni d'affetto estreme verso la città stessa ed è probabilmente la caratteristica che risulta più antipatica ai non-spalatini, specie alle genti dell'entroterra, genti dal berretto rosso del morlacco, tradizionalmente osteggiato e confinato *extra muros* per secoli. Al di là delle possibili connotazioni positive³⁵, questo aspetto della *spalatinità*, sancito dal motto «nima Splita do Splita» [«non v'è Spalato fuor di Spalato»] o anche «non v'è città come Spalato», implica però anche una sua dimensione tragica, quella dell'isolamento, *dell'insularità sulla terraferma*. A livello socio-politico ciò ha comportato scelte di dubbio valore (aperture verso le idee filoserbe e filojugoslave piuttosto che quelle filocroate all'inizio del XX sec.) e mai assopite beghe di campanile, mentre a livello intimo genera un'incessante riflessione sulla propria condizione, sul proprio *unicum* esistenziale e, per esteso, sulla condizione dell'uomo.

La vastissima bibliografia sulla *spalatinità*, compilata per lo più da spatatini o perlomeno da dalmati, testimonia di tale necessità.

³² *Ibid.*, p. 87.

³³ Di esempi pratici se ne potrebbero addurre tanti. I. Tijardović, il più famoso compositore e librettista spatatino, nelle sue due operette più note, *Spli'ski Akevarel* e *Mala Floramy*, mette in scena la vita quotidiana della Spalato del primo Novecento prendendone luoghi e personaggi reali. Le operette vengono oggi rappresentate spesso *en plein air*, in luoghi dove i fatti narrati sarebbero realmente accaduti.

³⁴ Cfr. G. Isgrò, *Festa teatro, rito nella storia della Sicilia*, Palermo, Vito Cavalotto Editore, 1981 e F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, Giannotta 1956.

³⁵ Scrive ancora Kudrjavcev: «Questa sorta di superbia può risultare antipatica e causare l'ostilità da parte di chi la osserva dall'esterno. Essa è comunque costruttiva perché unisce le emozioni e impressioni collettive. Per quanto simili manifestazioni di megalomania mediterranea possano essere giudicate come perversione ossessiva, come egocentrismo, esse sono, in realtà, uno stimolo per la creatività e lo sviluppo» (A. Kudrjavcev, *Vječni Split*, Split, Logos, 1985, p. 388).

III

Ranko Marinković: la vita, le opere, la poetica/ Ranko Marinković: život, djela, poetika

Živjeti je užitak, to je sigurno. Ali živjeti je i muka. Muka zbog toga što mislimo o životu i što znamo da je to jedno privremeno stanje. Sretni su oni koji se mogu zavaravati, što je rekao Pirandello.

Ranko Marinković^d

1. Ranko Marinković, il «viški Voltaire» (il «Voltaire di Lissa»), nasce il 22 febbraio 1913, da Vicko e Ana Marija Zaccaria, a Vis (Lissa), isola al centro del Mare Adriatico, colonia greca, *Issa*, fondata dal “siciliano” Dionigi di Siracusa, dalla storia millenaria e luogo strategico di notevole importanza. Nel corso dei secoli vi si svolsero, infatti, diverse battaglie tra cui quella tra navi napoleoniche e inglesi e, poi, il 20 luglio 1866, vi si consumò la luttuosa nemesi dell’ammiraglio Persano contro l’austriaco Tegenhoff², la stessa che in un certo qual modo ispirò le *Odi navali dannunziane*³.

Marinković frequenta le scuole elementari nel paese natale e per il liceo si trasferisce a Spalato, dove si avvicina anche alle belle lettere. In seguito s’iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria laureandosi in Filologia romanza. Non ancora ventenne, si accosta alla letteratura orbitando nel fitto sottobosco di riviste moderniste croate e di case editrici cui collabora e alcune delle quali arriva anche a dirigere⁴. È proprio in questi anni che pubblica, in rivista, alcuni

¹ [Vivere è una gioia, questo è certo. Ma vivere è anche una sofferenza. È una sofferenza perché noi, sulla vita, riflettiamo e perché sappiamo che si tratta di uno stato di cose temporaneo. Sono felici coloro che riescono ad ingannarsi, come ebbe a dire Pirandello] (R. Marinković, *Nevesele oči klauna* [Gli occhi tristi del clown], Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988, p. 142).

² A prescindere dall’ampia bibliografia storica sull’argomento, ci sembra interessante il libello polemico di Luigi Fincati sulla disfatta italiana, uscito nello stesso 1866, ma facilmente reperibile: L. Fincati, *Ancona e Lissa. Cuique suum*, Ancona, Baluffi, 1866.

³ Poco più che ventenne (1887), infatti, il Vate assistette, insieme a De Bosis, alla sfilata del «naviglio rinnovellato» della marina militare parato davanti ad Ancona per la prima volta dopo la terribile sconfitta.

⁴ A soli 22 anni si troverà a dirigere la rivista *Dani i ljudi* [Giorni e genti]. L’intestazione del primo numero (1 dicembre 1935) del periodico recita: «*Giorni e genti. Rivista letteraria croata*. Per il popolo, per l’umanità e per la giustizia sociale. Proprietario e direttore responsabile: Ranko Marinković». La rivista nel primo numero riunisce attorno a sé quelli che poi diventeranno i nomi più illustri della letteratura croata, come ad es. T. Ujević, D. Cesarić, S. Kolar, V. Majer,

dei suoi saggi più memorabili, tra i quali un vero e proprio dittico saggistico⁵ sulla poesia del maggiore simbolista croato, il principe della *bohème* d'oltreadriatico Tin Ujević a cui, nonostante entrambi fossero noti per caratteri non facili e appartenessero a generazioni differenti, resterà sempre legato da stima e amicizia. I due scrittori si scambieranno lusinghieri soprannomi come segno di reciproca ammirazione: Marinković definirà Ujević «Baudelaire di Vrgorac», mentre questi ricambierà con il già ricordato «Voltaire di Lissa». Nella seconda metà degli anni Trenta⁶ l'attività letteraria di Marinković sarà dominata dalla critica teatrale, alla quale si dedica con assiduità scrivendo su numerose riviste (*Dani i ljudi* [Giorni e genti], *ARS 37, Pečat* [Sigillo], *Nova riječ* [Il verbo nuovo], *Novosti* [Notizie], ecc.) e divenendo in breve tempo una delle penne più acute della cultura jugoslava di allora⁷. Particolarmente significativa è la

oltre allo stesso direttore. Il secondo numero (gennaio 1936) uscirà con la nota: «La rivista letteraria *Giorni e genti* è una rivista indipendente che pubblica i contributi di tutti gli operatori culturali e scrittori dall'orientamento progressista (antifascista)». Ne uscirà anche un terzo e ultimo poiché ben presto la rivista verrà soppressa. La critica liquida la rivista in poche frasi. Al riguardo, va segnalato il saggio di N. Batašić, dal titolo *Ranko Marinković, urednik i suradnik časopisa «Dani i ljudi»*, apparso a puntate sulla *Slobodna Dalmacija* di Spalato tra il 31 agosto 2004 e il 5 settembre dello stesso anno. Vi si analizza la vicenda della rivista, passando in rassegna i contributi più rilevanti, le polemiche e aggiungendo anche qualche dato biografico interessante circa lo scrittore di Lissa. Sull'argomento si legga anche N. Batašić, *Polemiciar Ranko Marinković [Ranko Marinković polemista]*, in *Forum*, n°7-9, 2005, pp. 894-907.

⁵ Si tratta di *Jeka ojađena zrvona* [Il lamento di una campana triste] (pubblicato sulla rivista *Mladost* [Gioventù] nell'ottobre del 1934) e di *Tinov alkohol* [L'alcool di Tin] (pubblicato nell'aprile 1935 sulla stessa rivista).

⁶ Su questi anni nella storia della letteratura e del teatro croati, oltre ai riferimenti bibliografici forniti nel primo paragrafo di questo capitolo, si rinvia almeno a A. Bogner-Šaban, *Povrat u nepovrat: na razmeđu realizma i moderne* [Ritorno nel non-ritorno: al confine tra il realismo e il modernismo], Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001; A. Car-Mihec, *Pogled u hrvatsku dramu* [Lo sguardo sul dramma croato], Hrvatsko filološko društvo, Rijeka, 2001; B. Hećimović, a cura di, *Hrvatska dramska književnost i kazalište - inventura milenija* [Letteratura drammatica croata-l'inventario di un millennio], 2000, Zagreb, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 2001; N. Batašić (a cura di), *Književnost i kazalište hrvatske moderne-bilanca stoljeća* [Letteratura e teatro del modernismo croato-il bilancio di un secolo], Dani hvarskog kazališta, Zagreb-Split, HAZU-Književni krug Split, 2001.

⁷ Cfr. N. Batašić, *Hrvatska kazališna kritika* [La critica letteraria croata], Zagreb, Znanost, 1971. È indicativo quanto scrive a proposito di quest'importante aspetto T. Maroević: «I suoi tratti salienti sono la precisa analisi dal punto di vista drammaturgico, la lucida consapevolezza dell'apporto dei diversi campi della creatività e l'acutezza dei giudizi. La solida cultura letteraria, in particolare l'ottima conoscenza dei classici russi e francesi, è costantemente messa alla prova e da questo sforzo scaturisce anche una maggiore assimilazione degli autori contemporanei. Il confronto analitico, per esempio, con le opere di Pirandello come anche l'analisi particolarmente attenta delle pellicole di Chaplin, di cui scrive con acume, influiranno in maniera proficua sulla stessa poetica» (T. Maroević, *Uvod* [Introduzione], *U znaku vage* [Nel segno della bilancia], Zagreb, Mladost, 1995, p. 11).

collaborazione a *Pečat* [*Sigillo*], diretta da Miroslav Krleža (1893-1981)⁸, uno degli autori croati più importanti di sempre e figura cosmopolita la cui influenza sarà determinante per il giovane Marinković, formandone in parte la personalità letteraria. A ciò si aggiunge l'assimilazione capillare dei maggiori drammaturghi europei del tempo, Pirandello su tutti. I migliori lavori di critica teatrale vedranno la luce in volume solo nel 1951 con il titolo significativo *Geste i grimase. Eseji i kritike* [*Gesti e smorfie. Saggi e critiche*]⁹. Quest'ultimo volume (saggi scritti tra il 1935 e il 1941) è di fondamentale importanza per la comprensione della poetica teatrale (ma non solo) dello scrittore di Lissa, per cui vale la pena soffermarvisi con maggior dettaglio. L'*essai* d'apertura, *Mного vike ni za što* [*Molto rumore per nulla*], dimostra un'approfondita conoscenza dei *philosophes* francesi (Voltaire, Rousseau, Diderot) e delle loro idee sul teatro, nonché la conoscenza dei classici d'oltralpe, sia autori (Racine, Corneille, Molière, Hugo, Zola, ecc.) che teorici (Boileau). Sorprendono l'acutezza del giudizio del giovane critico e la sua chiara visione del contesto europeo, ad esempio italiano (con Foscolo e Alfieri, tra gli autori, e D'Amico tra i critici) e scandinavo, importantissimo. Il secondo, breve, saggio è dedicato al *Winter's tale* di Shakespeare [*Shakespeareova Zimska priča*] e Marinković dimostra di possedere una conoscenza basata su uno sguardo critico dell'*opus* del Bardo di Stratford che toccherà anche in molti altri lavori (ne parla già nel saggio seguente *Shakespeare*

⁸ Davvero ampia la bibliografia su M. Krleža, probabilmente il maggiore scrittore croato contemporaneo. Basti pertanto solo il riferimento al volume collettaneo AA.VV., *Krležijana*, a cura di V. Visković, 3 voll., Zagreb, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1993-1999. Di Krleža va sottolineata la sostanziale avversione verso una visione semplicistica del realismo post-avanguardista. Krleža, come Marinković, era fortemente orientato a sinistra e convinto assertore del valore sociale della letteratura; era anche convinto che l'impegno potesse essere portato avanti ed espresso con mezzi letterari e artistici, meno aridi e stilisticamente sterili. Krleža era del parere che la letteratura sociale doveva essere scritta da scrittori di talento, autentici talenti e non da artigiani della penna. I primi segni della sua insofferenza si avranno nella *Prefazione ai Podravski motivi* [*Motivi della Podravina*] (1933) di K. Hegedušić e continuano con numerosi articoli programmatici e polemiche su giornali e riviste come *Danas* [*Oggi*] (fondato nel 1934) e il già menzionato *Pečat* [*Sigillo*] (fondato nel 1938). Culmineranno con *Dijalektički antibarbarus* [*L'antibarbarus dialettico*] (1939) che gli varrà l'espulsione dal Partito comunista croato alle soglie del Secondo conflitto mondiale ma che lo consacrerà ulteriormente come l'intellettuale di maggior peso di quegli anni. Lo è anche se si considera la vita teatrale del paese *entre deux guerres*, segnata dalle circostanze politiche che fanno sentire il peso della censura che proibisce spettacoli o vi apporta pesanti tagli; è emblematico il caso di Krleža e del suo *Galicija* (1920). Nel '22, con lo spettacolo *Golgota*, inizia l'inarrestabile ascesa di Krleža; inizia con drammi simbolisti non particolarmente riusciti, la sperimentazione di poetiche espressioniste, e il ciclo drammatico sulla famiglia Glembaj (*Gospoda Glembajevi* [*I signori Glembaj*], *U agoniji* [*In agonia*], e *Leda*) con cui scrive le migliori pagine di teatro "ibseniano" (con lievi sfumature pirandelliane) in questa parte d'Europa.

⁹ R. Marinković, *Geste i grimase. Eseji i kritike* [*Gesti e smorfie. Saggi e critiche*], Zagreb- Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988.

na sveta tri kralja [Shakespeare all'Epifania]). Seguono la nota *Molièreov umišljeni bolesnik* [Il malato immaginario di Molière] e *Molièreov Georges Dandin. Komedija koja ne izaziva mnogo smijeha* [Georges Dandin di Molière. Commedia che non fa molto ridere] con importanti riflessioni dedicate all'opera del classico del teatro francese. Leggiamo, ad esempio, alcune frasi sul riso, riferite nello specifico ad alcuni personaggi del commediografo francese ma che denotano il punto di vista generale dell'autore:

Se si dovesse definire il tipo di riso impiegato da Molière, lo si dovrebbe fare a una condizione: che la definizione racchiuda anche l'intero punto di vista filosofico dell'autore, quello di "come se", che consiste in un grosso bagaglio di esperienza di vita e degli uomini perché né Tartuffe, né Harpagon, né Argan, né George Dandin, come neanche altre figure di Molière, non hanno né vogliono avere un significato individuale. Ed è proprio qui che sta l'umanità di Molière, nel non aver mai riso dell'uomo individualmente, ma sono la sua deformazione caratteriale, la sua bruttezza interiore, che deforma un po' non solo le sue azioni ma anche la sua fisionomia facendone un tipo riconoscibile. Allo stesso modo in cui un gobbo porta con sé il suo triste fardello sulla schiena potendo provocare il riso, veicolando tutta l'attenzione non tanto su di sé quanto sulla grottesca escrescenza del proprio corpo, un avaro porta l'avarizia nel proprio carattere e provoca il riso proprio perché si è tutto piegato sotto quel carico che si è caricato addosso come unico suo contenuto interiore. E il riso sta proprio nel suo tentare di convincere tutti che è *come se* lui dovesse portare quel suo carico. Basterebbe che Harpagon, nel bel mezzo della commedia, diventasse magnanimo e si priverebbe della sua carica di riso, come anche il gobbo se si drizzasse all'improvviso. Perché il riso è sempre rappresentato da una caratteristica aggiunta all'uomo, una deformazione fisica o caratteriale, la cui derisione è tanto più nobile e umana quanto più facilmente è correggibile. Che si tratti di una deformazione dell'uomo o della società, che sia una deformazione fisica o di carattere, il riso la colpisce nella misura in cui essa si ostina a persistere, sviluppando i propri tratti salienti e sforzandosi di farsi accettare come una norma di vita a cui rendere omaggio.¹⁰

Si tenga presente che Marinković ha già potuto conoscere la teoria umoristica pirandelliana, se non attraverso la diretta lettura del saggio sull'umorismo, almeno attraverso la lettura e le rappresentazioni di alcune sue opere. È evidente che, partendo da basi classiche e innestandovi elementi all'avanguardia, l'allora giovane drammaturgo (ha 27 anni) croato sta tentando di elaborare una propria teoria, non dissimile da quella pirandelliana, forse già messa in pratica nell'*Albatros*, rappresentato a Zagabria un anno prima della scrittura del saggio citato (1939) ma iniziato già nel '37 o forse anche prima. A Molière sono dedicati anche *Molière: Tartuffe* e *Molière bez historijske maske* [Molière

¹⁰ *Ibid.*, pp. 55-56. Corsivo nel testo.

senza la maschera storica]. Seguono altri saggi su *El alcalde de Zalamea* di Calderón (*Calderonov Zalamejski sudac*) e sul teatro goldoniano (*Teatar Carla Goldonija*). Quest'ultimo saggio è di grande interesse per comprendere il rapporto che Marinković critico intrattiene con la letteratura italiana. Leggiamone l'*incipit*:

Ha detto bene De Sanctis della letteratura italiana del XVII secolo: «Tale vita, tale letteratura». Lo storico contemporaneo della letteratura italiana Pellizzi non ha un'opinione di molto migliore sul futurismo al quale potrebbe benissimo riferirsi la frase citata sopra; infine, un *trait d'union* potrebbe forse essere rinvenuto tra il "marinismo" e il "marinettismo" (Marino e Marinetti) in quella esplosiva frase di Marinetti, piena di affettazione: «Lo scopo della poesia è – sorprendere; scrivere significa accendere incessantemente dei fuochi d'artificio!».¹¹

Dopo il giudizio d'esordio Marinković passa ad esaminare il teatro goldoniano. Avendo constatato l'ormai svuotato dominio della *commedia dell'arte* sulle scene italiane prima della riforma goldoniana, paragona quest'ultima e il suo animatore a Galileo e al suo operato nelle scienze e ne analizza le fondamentali caratteristiche della poetica. Dopo l'esame dell'opera goldoniana segue quello che, a prescindere dalla posizione nel volume, potrebbe essere considerato il nucleo centrale della raccolta. Si tratta di tre saggi dedicati all'opera di Luigi Pirandello. Il primo ha come titolo *Pirandello. Što je istina?* [*Pirandello. Qual è la verità?*]¹² ed è la recensione della messinscena zagabrese (1938) di *Così è (se vi pare)* nella regia di Tito Strozzi, uno dei migliori *régisseur* croati dell'epoca. La prima parte del breve lavoro è un sunto della poetica pirandelliana nelle sue varie declinazioni, che lo scrittore pare aver ben assimilato:

Pirandello non ha mai tentato di estrarre dal suo nichilismo di fondo ad es. una simile nietzschiana conclusione: «La distruzione col giudizio conferma la distruzione fisica», ma sapeva, tanto quanto Nietzsche, «perché l'uomo ride: solo lui (l'uomo) soffre così

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

¹² È interessante notare che la seconda parte del titolo del saggio, *Qual è la verità?*, rappresenta la traduzione croata del titolo *Così è (se vi pare)* e che Marinković contesta la traduzione proponendo quella letterale che poi sarà adottata e che è in vigore tutt'oggi, *Tako je (ako vam se čini)*: «Parabola *Così è (se vi pare)* – *Tako je (ako vam se čini)*, prevedena je- iz nerazumljivih razloga-pod naslovom *Što je istina?* Međutim, kod Pirandella su važne baš one zagrade u naslovu, među kojima stoji sumnja, kao naličje svake logike. Pirandello ne postavlja ovdje neku dilemu filozofski seriozno, nego se ironičo poigrava našom znatiželjom, koja nastaje zbog dileme oko dvaju lica koja jedno drugog proglašavaju ludima» [Parabola *Così è (se vi pare)* – *Tako je (ako vam se čini)*, è stata tradotta – per ragioni incomprensibili – con il titolo *Što je istina?* In Pirandello, però, sono importanti proprio quelle parentesi del titolo, tra le quali si cela il sospetto, come il rovescio di ogni logica. Pirandello non mette in piedi, qui, un dilemma in maniera filosoficamente seria ma gioca in maniera ironica con la nostra curiosità, che nasce dal dilemma riguardante i due personaggi che accusano l'un l'altro di pazzia] (*Ibid.*, p. 75).

tanto per aver dovuto inventare il riso». E, infatti, il riso è la forma di sofferenza di Pirandello, un ghigno tormentato, una caricatura del riso al confine con la disperazione, la lacrima che ha brillato nell'occhio ridendo di se stessa. È lì che nasce il grottesco pirandelliano. Partendo dal verismo siciliano di Verga già nel primo romanzo di Pirandello (*L'esclusa*) e praticamente in tutto il *corpus* di novelle è presente il filo d'ironia malinconico-scettica pirandelliana che si trascina attraverso strutture quasi realiste del suo narrare. Nei romanzi successivi, e specialmente nei drammi, quell'ironia, prima presente in sordina, si fa sempre più forte, suona sempre più indipendente per diventare, infine, il principio attivo di tutta la sua opera. Mentre all'inizio egli osservava della vita quegli aspetti che più gli erano congeniali, ora Pirandello incorpora nella vita i suoi di aspetti modellando la realtà sulle sue costruzioni aprioristiche. Strani accadimenti con personaggi con le crisi d'identità e con la doppia vita (Pascal – Meis), personaggi danneggiati dalle altrui buone azioni, che passano attraverso delle metamorfosi d'animo molto strane e molto complesse e non sanno mai rispondere affermativamente a domande quali: dove sono, chi sono, cosa sono? senza radici, senza coordinate spazio-temporali e sociali; personaggi che vivono di allusioni reciproche e di tentativi, di un'esistenza con la condizionale, con le convenzioni sociali portate all'assurdo — questo è il mondo dei relativismi grotteschi di Pirandello con cui egli deride la nostra curiosità circa conoscenze positive e certe.¹³

Il secondo saggio “pirandelliano” è del '39 (siamo sempre negli anni della composizione e dell'allestimento dell'*Albatros*) ed è dedicato all'*Enrico IV* (*Pirandello's Henrik IV* [*Enrico IV di Pirandello*]). Oltre ad esaminare brevemente l'opera (rifacendosi, tra l'altro, ad alcune riflessioni di Tilgher in *Voci del tempo*), Marinković stavolta sembra prestare maggiore attenzione all'estremo dinamismo delle poetiche pirandelliane e alla loro manifestazione come genere scenico:

Per la scena pirandelliana vale una logica particolare di svolgimento: il continuo passare da un genere all'altro, dalla burlesca al grottesco, dai complessi lirico-emozionali alla pura fredda riflessione; mobilità inusuale, e tentennamento tra il pianto e il riso, crudeltà e pietà, rabbia e mitezza, crimine e pentimento, l'azione più impulsiva e l'improvvisa presa di coscienza dell'inutilità di quell'azione: «Il siciliano – come dice Cremieux — è tutto al presente. Nell'attimo seguente è già cambiato». E questo è già un muoversi grottesco di marionette, è più una logica instabile e onirica che una data prassi teatrale.¹⁴

Il terzo saggio del trittico (il titolo è *Luigi Pirandello. Večeras improviziramo* [*Luigi Pirandello. Stasera si recita a soggetto*]) e siamo nel 1941) è anche il più lungo, più maturo e complesso nonché il più interessante dal punto di vista della genesi di *Albatros*, opera di cui tratteremo estesamente. Marinković qui definisce l'opera

¹³ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

di Pirandello come sintomatica del clima culturale tra le due guerre e ne analizza alcuni segmenti di poetica (il «guardarsi vivere», ad esempio), cita in più punti alcune dichiarazioni programmatiche di Pirandello stesso (è la prima e l'ultima volta che Marinković attinge direttamente dal saggio *Umorismo*), di Borgese, Cremonese e altri dimostrando di conoscere perfettamente la critica pirandelliana coeva; parafrasando il titolo di Gorgia egli propone di intitolare tutto il teatro pirandelliano *O ličnosti, ili o onom što ne postoji* [*Della personalità ovvero di un qualcosa che non esiste*] e arriva a rovesciare il motto cartesiano, sempre per definire la produzione teatrale pirandelliana: «Mislim, dakle nisam» [Penso, dunque non sono]. La seconda parte del saggio è dedicata interamente all'analisi di *Questa sera si recita a soggetto* e alla sua rappresentazione a Zagabria con la regia di Gavella¹⁵. Quest'ultimo recitava anche nella parte del dott. Hinkfuss e nel valutarne, non molto positivamente, l'operato Marinković ricorre ai versi di *Albatros* di Baudelaire mettendo direttamente in relazione l'opera di Pirandello con la propria: «Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher». La serie di analogie continua con altri riferimenti di cui si dirà nel paragrafo seguente, dedicato all'argomento.

Il volume contiene, inoltre, giudizi critici su opere di O'Neill, Dostoevski, Gorkij e tanti altri drammaturghi europei e spesso l'autore e l'opera trattati rappresentano quasi solo un pretesto per disquisizioni teoriche sul teatro di ben più vasta portata.

La letteratura teatrale italiana riappare con Sergio Pugliese («*Junak*» od *Sergija Pugliesea*) dove *Junak* è la traduzione di *Trampoli* (pubblicata sul *Dramma* di Ridenti nel giugno del '35 (n°212) e messa in scena a Zagabria tre anni dopo), «commedia in tre atti e un preludio». Dopo aver spiegato che i trampoli in questione sarebbero di natura morale e non fisica, Marinković indica nel magistero pirandelliano la strada da percorrere per la drammaturgia italiana moderna:

L'ironia nei confronti della concezione moderna dell'eroe è evidente. Questa è sì una commedia ma è una commedia che richiede prima il riso e poi la riflessione. Pirandello è ben presente: è una commedia dai toni grotteschi. La letteratura drammatica italiana compie con quest'opera forse il primo passo verso il dramma futuro: la distruzione del patetismo e della tragedia affettata nel grottesco profondo, due corna conficcate negli occhi dello spettatore: comicità e sarcasmo.¹⁶

¹⁵ È interessante notare come nei diversi saggi del volume Marinković non riservi giudizi lusinghieri a quelli che sono i registi croati più all'avanguardia dell'epoca, Gavella e Mesarić. Quest'ultimo, audace sperimentatore, è quasi sempre oggetto di feroci critiche da parte del drammaturgo di Lissa.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

Molto calzante l'espressione coniata da Marinković, «grottesco profondo», per designare il teatro di Pirandello che ai grotteschi si avvicina molto ma che con le proprie opere sbriciola quell'etichetta angusta e limitante¹⁷. Il saggio che nel libro viene appena dopo, scritto nel '38 (e siamo ancora nei tempi di composizione dell'*Albatros*), è dedicato ad Aldo De Benedetti e a *Trenta secondi d'amore*, e si apre con alcune interessanti osservazioni sul grottesco e la sua ricezione in Croazia:

Probabilmente Luigi Chiarelli, nel 1914, quando ha scritto *La maschera e il volto* (diritto e rovescio), non si rendeva conto di aver creato il modello per una nuova "scuola" drammatica che, nelle condizioni in cui l'Italia si trovava nel dopoguerra, si è sviluppata rapidamente culminando con Pirandello. Può anche essere che il grottesco sia solo la presa in giro del cosiddetto "dramma borghese" (dramma cittadino), ma vi è in esso anche una dimensione interna, di pensiero, che è molto lontana dall'adagiarsi in un personale e piccoloborghese comodo intellettuale, privo di ogni sorta di necessità sociale. Il grottesco, da noi, non gode di buona fama; viene visto come qualcosa di "goffo e tutto sommato non riuscito" mentre il "grottesco" sarebbe lo stesso che una maleducata "presa in giro delle costruzioni razionali e assurdità impossibili, che nella vita non ci sono". Perché il grottesco a teatro non serve su un piatto d'argento la logica; ha un qualcosa di cui occuparsi dopo lo spettacolo come ad es. nel caso di Pirandello [...]. C'è dunque una voglia di comfort, di comodità, da parte dello spettatore che non vuole essere tormentato dalle domande dopo lo spettacolo; egli vuol uscire dal teatro come dal purgatorio, pulito, purgato dalla catarsi, dalla bellezza e dalla bontà, nobilitato.¹⁸

A questo punto i riferimenti alla letteratura teatrale italiana si diradano: un paio di citazioni da Pirandello che nulla aggiungono a quanto finora detto e un

¹⁷ Sul ruolo predominante giocato da Pirandello sono eloquenti le parole di Ariani e Taffon: «È ovviamente lo strabismo di una lettura *à rebours* che non può più ignorare l'effetto devastante che lo sperimentalismo pirandelliano ha provocato nella storia stessa del teatro italiano: le anticipazioni sembrano prendere senso solo perché Pirandello le ha fatte sue e le ha lanciate nel mondo come novità scandalosamente segnate col suo inconfondibile marchio di fabbrica. Di fatto gli autori del teatro grottesco sono stati travolti dalla fulminea capacità pirandelliana di assorbire le idee circolanti e di trasformarle in nuovi *topoi* la cui proprietà, una volta per sempre, è rimasta fuori discussione [...] È oggi impossibile non leggere *La maschera e il volto* (1916) di Luigi Chiarelli (1880-1947), testo di fondazione della breve stagione del teatro grottesco (sigla che deriva da analoghi prodromi romantico-decadenti franco-tedeschi, il *grotesque/Grotesk*), come un incunabolo del pirandellismo: a radiografarne la struttura, non solo il titolo anticipa l'ossimoro delle *Maschere nude*, ma alcune parole chiave («maschera tragica», «convenzione-menzogna», «assurdo») sembrano concentrare, in forma quasi programmatica ed esemplaristica, la "filosofia" stessa del drammaturgo maggiore» (M. Ariani, G. Taffon, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001, p. 40. Corsivi nel testo).

¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

saggio dedicato alle concezioni storiche del riso (Swift, Shakespeare, Gogol, Dostoevski, ecc.) rappresentano le parti più memorabili del resto della silloge.

2. Parallelamente all'attività di critico militante, Marinković scrive i primi testi in prosa progettando anche un romanzo il cui materiale (composto a partire dal 1934) andrà poi a confluire nella *pièce* *Albatros* e nei racconti coevi, formando il volume *Proze* [*Prose*], pubblicato solo nel '48 ma divenuto subito un vero e proprio caso letterario nella Jugoslavia postbellica. Il fitto intreccio tra la novellistica e la drammaturgia (nella migliore tradizione italiana, verrebbe da concludere pensando a Verga, Pirandello o Antonelli) si riproporrà alcuni anni più tardi con *Glorija*, «miracolo in sei quadri». Nonostante il titolo «dannunziano» l'opera rivela una chiara ascendenza pirandelliana¹⁹: si apre, ad esempio, come il *Mattia Pascal*, con un'importante scena «bibliotecaria». *Glorija* viene rappresentata il 29 dicembre 1955 a Zagabria ed è preceduta da quello che a parere di molti costituisce l'apice della novellistica croata moderna, ovvero *Ruke* [*Mani*]. Nei testi inclusi nella raccolta è possibile rilevare analogie, tematiche e di stile, con l'opera teatrale coeva. Una parte della critica ha affermato che *Glorija* sia stata dedicata alla «Gospa od vlasti» [Madonna del potere] un po' per l'argomento, un po' per come essa ha attecchito nel fertile *humus* del comunismo titino postbellico, fruttando al sempre corrosivo Marinković la licenza di scrivere piuttosto liberamente anche quando le sue pagine miravano a colpire satiricamente proprio le abiezioni del regime. *Glorija*, tutt'oggi il dramma di Marinković più noto e rappresentato, è una devastante critica del potere ecclesiastico (ma non solo di quello) che spesso, inscenando miracoli, apparizioni mariane, lacrimazioni e altri fenomeni consimili vorrebbe consolidare ed espandere il proprio potere nella società. Al centro del dramma v'è una giovane donna (elevata a metafora della condizione femminile nel mondo occidentale e cattolico) la quale, dietro suggerimento del prete locale, accetta di recitare la parte della statua della Madonna in un piccolo paese

¹⁹ Ciononostante, l'idea originaria avrebbe dovuto avere tinte più dannunziane che altro. Marinković, in un'intervista a M. Jevtić (ora raccolta in *Nevesele oči klauna* [*Gli occhi tristi del clown*] (Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988, pp. 113-120)), dal titolo *Zauvijek izgubljena tragičnost* [*La tragicità per sempre perduta*], dice: «Quando ho scritto *Gloria* molti dogmatici di vari colori e ideologie si sono messi a sbirciare sotto la gonna di quella povera Glorija, null'altro che un'infelice e sfruttata ragazza, una persona manipolata. Inizialmente non avevo in mente di ambientare l'opera lì, nei *milieu* ecclesiastici. Avevo immaginato che quello che poi sarebbe diventato Don Jere fosse un aviatore, un fanatico delle altezze celesti, e la sua ragazza doveva essere la vittima di quella sua ossessione». L'autore poi spiega che i cieli degli aviatori à la Paolo Tarsis sono divenuti quelli religiosi per il semplice motivo che lui nulla sapeva di quel mondo, non lo conosceva a sufficienza, né tantomeno aveva mai volato come D'Annunzio. Il fatto curioso è che nel parlarne egli fa menzione della sua novella *Zagrljaj* (*L'abbraccio*) in cui M. Čale con un'acuta esegesi ha riscontrato elementi comuni con la *Gloria* dannunziana.

dalmata. Glorija-Jagoda, questo il nome della ragazza, è intimamente scissa dall'eterno paradigma manicheo, dominante nella visione dell'Occidente patriarcale e pseudoreligioso, secondo cui la donna è o una santa o l'esatto opposto. L'opera trova un suo aspetto chiaramente metateatrale nel giovane sacerdote Don Jere, che come un vero e proprio *metteur en scene* allestisce lo spettacolo di santità recitata da Glorija, verso la quale nutre un malcelato sentimento di amore carnale. *Glorija* terminerà con il suicidio della protagonista. Appare, inoltre, piuttosto chiaro il legame, seppur lievemente epigonale, dell'eroina di Marinković con quel filone della letteratura europea del primo quarto del ventesimo secolo che vede protagonisti i vari umanoidi/simulacri dell'umanità (*poupées électriques*, automi, *mannequins*, e «le marionette automatiche» pirandelliane²⁰). Il dramma porrà lo scrittore di Lissa al centro di violente polemiche e critiche da parte delle autorità ecclesiastiche (il vescovo di Ragusa arriverà a scomunicare pubblicamente Marinković), i cui strascichi amareggeranno persino gli ultimi anni di vita del drammaturgo, il quale nel frattempo si era avvicinato, in maniera sinceramente patriottica e senza secondi fini personali, al potere del primo presidente croato Franjo Tuđman, di segno opposto al *credo* di Marinković, decisamente di sinistra. Il neonato stato dei croati ha ridato, infatti, alla Chiesa il prestigio perduto durante gli anni del comunismo. Interessantissimi, in *Glorija*, dal punto di vista critico, l'accostamento per analogia tra il mondo ecclesiastico e quello del circo²¹, dal quale l'eponima protagonista, mima circense di professione, proviene, come anche i numerosi e mai peregrini riferimenti alla *commedia dell'arte* italiana. L'opera, a tratti, si presenta come la conferma pratica del motto *ludeo ergo sum* che lo scrittore aveva espresso in uno dei suoi studi critici sul teatro.

Un po' come l'opera teatrale che l'accompagna, *Ruke* è la raccolta di racconti più nota di Marinković. Oltre a rappresentare la *summa* e la silloge d'approdo della prosa breve dell'autore, essa ne rispecchia limpidamente la poetica nella sua interezza. C'è tutto: l'elogio della follia dell'uomo moderno e di quelle che sono le realizzatrici fisiche di quella stessa follia, le estremità che danno il titolo alla silloge e che

²⁰ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit. p. 135.

²¹ Cfr. D. Gašparović, *Kronotopi cirkusa u Krležu, Horvátha i Marinkovića [Il cronotopo del circo in Krleža, Horváth e Marinković]*, in *Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. Krležini dani u Osijeku [Il tempo e lo spazio nella letteratura teatrale croata. I giorni di Krleža a Osijek]*, Zagreb-Osijek, HAZU-FFZG, 2007, pp. 203-213. Sulla poetica di Marinković in generale: R. Mikić, *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Marinkovića [Il processo di carnevalizzazione. Introduzione alla poetica di Ranko Marinković]*, Beograd, "Filip Višnjić", 1988.

lavorano, costruiscono, creano poi distruggono e disfanno quello che hanno costruito. Le mani pazze. Mani stringono mani convincendosi dell'amicizia con la stretta per poi lottare le une contro le altre, combattere. Mani uccidono mani. Mani assassine.²²

La fenomenologia dell'assassinio e del crimine rimarrà uno dei misteri centrali della ricerca letteraria di Marinković dedicata all'uomo contemporaneo. Così il racconto *Benito Floda von Reltib* (il titolo, che è anche il nome del protagonista principale, è un'anagramma dei nomi e dei cognomi del *duce* italiano e del *führer* tedesco) ha luogo in un manicomio dove il protagonista sogna assurdi crimini contro l'umanità e imbastisce teorie sull'odio. La politezza della pagina di Marinković, noto per il *labor limae* incessante, non si scompone a cospetto della pazzia e lo scrittore cerca di guardare dentro la mente criminale scoprendovi solo la follia, l'assurdo e un non-senso pericolosamente patogeno. Il racconto conclusivo della raccolta è *Zagrljaj* [*Abbraccio*], nel quale la critica recente ha riscontrato elementi della *Gloria*²³ dannunziana (il rapporto artista – opera d'arte). Nel finale del racconto un abbraccio mortale lega artista, protagonista del racconto e *alter ego* dello scrittore, alla sua opera d'arte. Il testo viene dedicato «all'ombra di Goran» in ricordo di Ivan Goran Kovačić, poeta tra i più genuini della letteratura croata, coetaneo e amico di Marinković dagli anni della rivista di Krleža *Pečat* e crudelmente assassinato dai nazifascisti nella Seconda Guerra Mondiale. A Kovačić (sulla rivista zagabrese *Novosti* [*Notizie*], 11 ottobre 1940) si deve probabilmente il più acuto giudizio sulla scrittura di Marinković e senza dubbio il più precoce: Kovačić afferma infatti che Marinković è «un satirico e un analista che potrebbe diventare un ottimo poeta».

Ruke sono, infine, anche una consacrazione dell'estrema importanza di due elementi nella poetica dell'autore. Il primo riguarda la scrittura breve che Marinković da sempre predilige: i racconti rappresentano probabilmente una delle parti più apprezzate e studiate del suo non vasto *opus*; il suo romanzo maggiore si compone in parte proprio dalle forme brevi dei racconti entrati a farne parte; i suoi saggi sono sempre contraddistinti dalla brevità. Il secondo punto vedrebbe la raccolta *Ruke* come la finale, malinconica sonata al natio ambiente insulare, con cui chiuderà pressoché definitivamente i conti, aperti con il ciclo di opere legate ad *Albatros*, proprio con *Glorija* e *Ruke*. L'isola viene qui per l'ultima volta sondata e “scritta” da Marinković, con i suoi falsi signori

²² R. Marinković, *Mani*, Zagreb-Sarajevo, Globus-Svijetlost, 1988, p. 7.

²³ Cfr. M. Čale, *Begovičeva Myrrha kao D'Annunzijeva preobrazba* [*La Myrrha di Begović come metamorfosi dannunziana*] e *Begovičev dramski iznad D'Annunzijeva Nadčovjeka* [*Il volo drammaturgico di Begović sul Superuomo dannunziano*], entrambi in Ead., *Sam svoj dvojnik. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu* [*Il doppio di sé stesso. Saggi sul modernismo letterario croato*], Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2004, pp. 9-37 e pp. 65-91 rispettivamente.

e i poco nobili aristocratici italiani decaduti, con la sua limitatezza spaziale e mentale, con i soldati italiani che, sperduti nella guerra, vi compiono efferati crimini, con le sue anguste enclavi con poca ombra e molta malinconia²⁴. Dell'isola in Marinković, comunque, si avrà modo di dire più estesamente nel paragrafo che segue.

3. Nella Spalato occupata dalle truppe fasciste (siamo nel 1943) Marinković, le cui riviste e i cui scritti erano già malvisti e più volte proibiti dal regime, viene arrestato e portato nel carcere di San Rocco. Come migliaia di suoi connazionali che riempiono le carceri lungo la costa dalmata per poi essere trasferiti negli istituti di pena italiani (Lipari, Ferramonte e Bari su tutti), Marinković viene deportato nel campo di concentramento di Ferramonte, in Calabria, da dove riesce però a fuggire. In seguito alla resa dell'Italia, quello stesso anno, viene trasferito a Bari e poi nel campo profughi di El Shatt, in Egitto, dove stringerà amicizia con nomi di rilievo della letteratura e della musica croata come V. Kaleb, Š. Vučetić, J. Hatze, I. Tijardović, per citarne solo alcuni. L'isola natia, Lissa, soffrirà un'occupazione italiana particolarmente violenta, durante la quale morirà il fratello dello scrittore, e narrata da Marinković, spesso con tinte grottesche, in alcuni racconti.

Nell'immediato dopoguerra Marinković lavora per il Ministero dell'Educazione della Repubblica di Croazia, ormai nell'ambito della Federazione jugoslava, per la Casa Editrice Nazionale (Nakladni Zavod Hrvatske) e, dal 1946 al 1950²⁵, è direttore della sezione drammatica del Teatro Nazionale Croato di Zagabria. Nel 1951 diventa professore presso l'Accademia

²⁴ Per un'analisi dettagliata della raccolta citata si rinvia ai seguenti lavori critici: M. Čale, *Ključ za palindromno pismo: Marinković, «Prab»*, [Una chiave per la lettera a palindromo: Marinković, «La polvere»], in M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić (a cura di), *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, vol. V. (*Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća*) [La storia comparata della letteratura croata, vol. 5, I circoli e la letteratura croata degli anni '50 del secolo scorso], Split, Književni krug, 2003; J. Božanić, *Interpretacija novele Ranka Marinkovića-Andeo* [L'interpretazione della novella di Ranko Marinković-Angelo], in *Zadarska revija*, n° 2-3, 1985, pp. 122-134.; Id., *Interpretacija novele Ranka Marinkovića-Benito Floda von Reltib* [L'interpretazione della novella di Ranko Marinković-Benito Floda von Reltib], in *Mogućnosti*, n° 3-4-5, 1982, pp. 335-344; Id., *Interpretacija novele Ranka Marinkovića-Samotni život tvoj* [L'interpretazione della novella di Ranko Marinković-La solitaria vita tua], in *Mogućnosti*, n° 8-9, 1985, pp. 853-870; Id., *Modus metaliterarnosti u žbirci novela Ruke Ranka Marinkovića* [I modi della metaletterarietà nella raccolta di novelle Mani di Ranko Marinković], in *Mogućnosti*, n° 1-2, 1992, pp. 145-149. Della raccolta esiste anche una traduzione italiana: R. Marinković, *Mani*, con un'introduzione di G. Vigorelli, Milano, Hefti, 1990.

²⁵ In questi anni entra a far parte anche della Società dei letterati croati della quale rimarrà membro dal 1948 alla morte. Dal 1983 fino alla scomparsa (28 gennaio 2001) è membro ordinario dell'Accademia croata delle scienze e delle arti.

del Teatro di Zagabria dove inaugura la cattedra di drammaturgia insegnando fino al pensionamento.

Nonostante la sua fama sia ormai consolidata, dopo il successo polemico di *Glorija* e della riuscita raccolta *Ruke*, la parte più alta della parabola creativa dello scrittore è ancora di là da venire. Dieci anni dopo *Glorija*, nel 1965, esce il primo dei tre romanzi — *Kiklop* [*Il ciclope*]²⁶ — ed è ancora successo. Nello stesso anno gli viene conferito il premio letterario «Vladimir Nazor» (lo stesso premio gli verrà assegnato anche per la carriera, nel 1975). Dire del romanzo in questione in poche righe o anche pagine è pressoché impossibile, data la grande complessità dell'opera. Un tentativo va comunque fatto, vista la grande importanza che esso riveste all'interno dell'*opera omnia* dell'autore croato²⁷.

L'ambientazione è a Zagabria (definita anche «Zoopolis») qualche tempo prima dell'inizio della Seconda Guerra Mondiale. In quell'atmosfera di angosciante tensione la paura, *phobos*, dell'imminente conflitto cresce fino all'inverosimile e il protagonista del romanzo, Melkior Tresić, giornalista, giovane intellettuale e simbolo di tutta una generazione perduta fatta di intellettuali spaesati, adduce come simbolo della catastrofe bellica in arrivo proprio il Ciclope, il mostro cannibale di Omero che non sceglie le sue vittime, divorandole tutte, come la guerra. Il protagonista non riesce a trovare un senso nelle ideologie fasciste e nel massacro generale che l'umanità si sta preparando, mentre tutto il suo patriottismo si riduce ai ricordi dell'infanzia e della bella maestra a cui era solito cantare le canzoni patriottiche. Il personaggio di Melkior è l'unico che si evolve nel romanzo. Egli, da persona intelligente, capisce appieno il potere distruttivo che la guerra esercita sulle vite degli uomini ed è forse l'unico personaggio del romanzo che teme veramente la guerra incombente. Il ritmo della vita di Melkior è scandito dall'estenuante attesa dell'arrivo della lettera d'arruolamento. Egli cerca di sfuggire alle paure rifugiandosi nell'esistenza più banale e abietta, ma non vi riesce. Frequenta locali e donne di dubbia fama, stringe amicizia con *bohèmiens*, si trova un'amante insopportabilmente viziata, ecc. Gli altri personaggi del libro lo paragonano addirittura al Raskolnjikov di Dostojevski dicendo che lui potrebbe ispirare un'opera simile a *Delitto e castigo*. L'angosciante odissea di Melkior si chiuderà, forse inevitabilmente, nella pazzia: il romanzo si conclude significativamente, con il protagonista che si dirige carponi verso lo zoo cittadino. Nell'opera, all'eterno binomio dell'arte classica tra *Eros* e *Thanatos* si aggiunge, dunque, anche *Phobos*, inteso come componente più

²⁶ R. Marinković, *Kiklop*, Beograd, Prosveta, 1965.

²⁷ Una lettura dettagliata e interessante la offre M. Čale nel suo "The fraction man". *Anthropology of Cyclops*, in *Slavica Tergestina*, n°11-12, 2004, pp. 83-122. Per il romanzo nel contesto letterario dell'epoca cfr. B. Donat, *Postwar Croatian Novel*, in *The Bridge*, n°10, 1968, pp. 76-99; K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana 1945-2000* [*Storia del romanzo croato 1945-2000*], Zagreb, Školska knjiga, 2003.

prettamente contemporanea. Esso rappresenta quell'elemento paralizzante, che porta alla follia e che induce l'umanità al massacro. Così, in una Zagabria grigia ed ectoplasmatica, alla morte classica che mette dinanzi all'eroe un motivo e una ragione facilmente individuabili, si oppone la morte dell'uomo di oggi, insensata e inutile, causata magari da una guerra vista come «da sola igiene del mondo». Marinković racconta i vani tentativi dell'intellettuale moderno di comprendere il disastroso stato di cose in cui vegeta e a un progetto così ambizioso corrisponde uno stile molto complesso ed elaborato. *Kiklop* è un *pluribus unum* stilistico: i più vari stili ed espedienti letterari concorrono alla creazione dell'insieme. Predomina una narrazione tutto sommato realistica, portata avanti attraverso il flusso di coscienza e con dialoghi immaginari del protagonista che parla in prima persona anche se il romanzo è scritto in terza persona. L'esempio migliore di questi procedimenti è senz'altro il racconto, una sorta di *excursus* portato avanti da Melkior lungo tutto il romanzo, sui naufraghi della nave di Menelao finiti nelle isole polinesiane abitate da cannibali. Melkior inventa la storia man mano che il romanzo va avanti ed essa si fa una metafora delle sue ossessioni e delle sue paure. I cannibali mangiano per primo il membro dell'equipaggio più grasso, il cuoco, e questo episodio Melkior lo associa alla burocrazia militare che per la guerra sceglie prima quelli fisicamente più adatti. Allo stesso modo, il medico di bordo, brutto e maleodorante, non viene divorato e il protagonista arriva ad una sorta di anoressia indotta che dovrebbe minarne il corpo evitandogli il reclutamento. Vi riuscirà ma poi, quasi folle, si arruolerà volontariamente.

Colpiscono l'umorismo e l'ironia violenti con cui l'autore, attraverso la labile mente di Melkior (e quella altrettanto confusa di Ugo, un alcolizzato che parla solo per stupire i suoi ascoltatori), stigmatizza praticamente ogni cosa, il mondo intero da cui prende radicalmente le distanze. Il proverbiale umorismo dalmata è qui presente, forse per la prima volta nella letteratura croata, in una sua versione moderna, aggiornata, verrebbe da dire pirandelliana, e va ben al di là dei semplici e prevedibili meccanismi di cui si era avvalso per secoli. Esso è stato adeguato da Marinković in modo duplice: al contesto urbano di Zagabria e alla contraddittoria realtà dell'uomo contemporaneo per il quale rappresenta l'unico modo di sopravvivervi. In questa luce va letto anche il continuo ironizzare e parodiare della tradizione letteraria mondiale (il magistero di Joyce è visibile) con al centro Ugo, abilissimo oratore e sulfureo citazionista, che storpia continuamente versi e frasi più o meno noti delle lettere europee intessute in un arguto simbolismo: la sua figura, infatti, rappresenterebbe il quasi totale rifiuto e la cattiva comprensione della letteratura da parte dell'uomo moderno. Allo stesso modo si comporta anche Ciprijan Tamburlinac dell'*Albatros* ma senza giungere a risultati similmente radicali.

Il *Ciclope*, che verrà adattato anche per la scena (tra il 1976 e 1981 avrà più di cento rappresentazioni), per il cinema e per la televisione da Antun Vrdoljak, segna l'ultimo grande successo dell'autore dalmata. Nel '77 Marinković tornerà al teatro con *Politeja ili inspektorove spletke* [*Politea ovvero gli intrighi del potere*]. L'opera, definita dall'autore un *vaudeville*, è apparentemente senza difetti, ma è anche priva della forza critica che contraddistingue i giovanili *Albatros* o *Glorija*. La produzione teatrale di Marinković si chiuderà nel 1982 con *Pustinja* [*Deserto*], dramma incentrato sulla figura dello scrittore, attraverso cui l'autore profonde nell'opera alcune riflessioni proprie sull'argomento.

La narrativa vedrà l'apparizione, nell'80, dell'antiromanzo *Zajednička kupka* [*Il bagno comune*]²⁸, scritto *sub specie theatri* e definibile come una sorta di processo alla propria esistenza che il personaggio centrale, un giudice, mette in piedi confessandosi con gli amici in una sera d'estate. L'opera, portata avanti con monologhi interiori e brevi scorci dialogati, si srotola per *excursus* analettici e spesso grotteschi operati dal protagonista che dà in pasto al lettore un complesso groviglio di sensazioni intime. Il «giudice», protagonista del (anti)romanzo sembra recitare su un palco. Lo sfondo scuro è rappresentato dalla notte e dal mare, il pubblico sono due amici assonnati seduti su una panchina, "l'occhio di bue" è costituito da un ordinario palo della luce. Seguirà, nel 1993, l'ultimo romanzo, dal titolo eloquente *Never more*²⁹ (definito dall'autore come romanzo - fuga), opera sì di valore, ma anche dimostrazione che Marinković le pagine migliori le aveva scritte già decenni prima.

Utilissimi alla comprensione della figura dello scrittore e della sua poetica i saggi, interviste, note ecc. raccolti in volume con il titolo *Nevesele oči klauma* [*Gli occhi tristi del clown*]³⁰. Al di là del saggio d'apertura dedicato a un tema già più volte toccato da Marinković (*Traktat o ruci* [*Trattato sulla mano*]), il volume contiene saggi importanti sull'arte cinematografica, che ha da sempre affascinato Marinković al punto da spingerlo a dedicarvi memorabili pagine teoriche (*O mehanici i poetici filma* [*Sulla meccanica e sulla poetica del cinema*], pp. 26-48, *Levijatan* [*Leviatano*], pp. 48-58), in cui l'autore studia il cinema attraverso il fenomeno Chaplin e l'impatto sociale della settima arte. All'arte scenica e allo spettacolo sono dedicati il lungo saggio *Dramaturgija riječi* [*La drammaturgia della parola*] (pp. 58-83) e *Oslobađanje riječi* [*La liberazione della parola*] (pp. 83-91) mentre un breve lavoro su Krleža chiude la sezione saggistica (pp. 91-97). La sezione dedicata ai dialoghi e alle interviste è anch'essa ricca di particolari interessanti sulla poetica teatrale di Marinković, come avremo modo di vedere più avanti.

²⁸ R. Marinković, *Zajednička kupka* [*Il bagno comune*], Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988.

²⁹ Sono versi di E. Allan Poe e del ritornello del suo *Raven*: «Quoth the raven, "Nevermore"».

³⁰ R. Marinković, *Nevesele oči klauma* [*Gli occhi tristi del clown*], Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988.

Gli ultimi anni della vita dello scrittore sono scanditi da riconoscimenti alla carriera (tra cui quello del quotidiano zagabrese *Vjesnik*³¹ e uno intitolato all'amico e scrittore Ivan Goran Kovačić), antologie e ristampe, sempre positivamente accolte dal pubblico di una generazione che non è nemmeno più la sua. La parte centrale degli anni Ottanta del Novecento ha visto anche la pubblicazione dell'*opera omnia*, sette soli volumi e nemmeno tanto corposi³². Pochi secondo alcuni, il giusto secondo altri. Abbastanza, in ogni caso, per collocarlo nelle sfere più alte della letteratura croata e jugoslava contemporanea, insieme al Nobel mancato Miroslav Krleža e al Nobel Ivo Andrić³³.

Negli ultimi anni l'anziano Maestro, il vecchio ulisside, tra una partita a scacchi e l'altra si preparava al *nostos* estremo alla natia Lissa, artisticamente mai abbandonata. Muore il 28 gennaio 2001 alle 18,15 nell'ospedale delle Sorelle della Nostra Signora a Zagabria; muore nel periodo carnevalesco, quasi a tentare un ultimo scherzo di quelli che tante volte aveva messo in piedi nelle sue opere. Riposa a Komiza, all'ombra dei cipressi del piccolo cimitero della chiesa parrocchiale di S. Mikula.

³¹ Va ricordato che il quotidiano di Zagabria ha alle spalle una lunga tradizione nella pubblicazione sulle proprie colonne della prosa breve; inoltre, da più di 40 anni esiste il premio di *Vjesnik* al miglior racconto. La giuria del premio è composta dai nomi più illustri della letteratura croata tra cui Marinković che vi usava discutere di Pirandello con Dalibor Cvitan. È proprio Marinković a vantare il primato d'essere stato nella giuria per il maggior numero di volte. Per questo motivo, dalla trentasettesima edizione (2001) il premio è intitolato a lui.

³² Si tratta del progetto curato e approvato dallo stesso autore, che esigente com'era, ha espunto saggi e critiche, ancora sparsi su riviste. È ora in corso la pubblicazione di una nuova edizione (Zagabria, Školska knjiga) di tutte le opere di Marinković a cura dei maggiori esperti della sua opera (K. Nemeč, P. Pavličić, N. Batušić e D. Jelčić). Finora sono apparsi i tre romanzi e il libro di saggi e critiche *Geste i grimase*. Ques'edizione della silloge di saggi include anche le critiche che lo scrittore non raccolse mai in volume (*Tatarske marginalije uz Puškina* (1937), *Žene Bože Lovrića* (1938), *Naš Moliere-Držić-Fotež i Dundo Maroje* (1938) e *Baron Tamburlanović i Kajkavska komedija od neznanog crnog dijaka* (1940)).

³³ Per una sintesi della parabola biografica di Marinković, di cui tuttavia manca una versione monografica, si rinvia al saggio di I. Frangeš premesso alle opere scelte di Marinković nella collana "Cinque secoli di letteratura croata". Cfr. anche A. Novaković, *Uz 90. Rodendan Ranka Marinkovića, međaša hrvatske književnosti* [Per il novantesimo compleanno di Ranko Marinković, pietra miliare della letteratura croata], pubblicato in quattro parti sul quotidiano spalatino *Slobodna Dalmacija* in occasione del novantesimo genetliaco dello scrittore. È utile anche la cronologia posta in appendice ai volumi dell'*opera omnia* (ad es. *Kronologija* in R. Marinković, *Nevesele oči klanina* [Gli occhi tristi del clown], Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988, pp. 266-278.). Sulla diffusione dell'opera dello scrittore di Lissa all'estero si veda: AA. VV., *Europski obzori Marinkovićeve opusa* [Gli orizzonti europei dell'opera di Marinković], Književni krug, Split, 2004.

IV

Superomismo grottesco in *Albatros*/ Nadčovjek u groteski: *Albatros*

Zauvijek izgubljena tragičnost

Ranko Marinković³

Može se eventualno osjetiti nešto što nazivamo mediteranskim mentalitetom kod nekih pisaca. Recimo, D'Annunzio sa svojom dionizijskom euforijom jest mediteranski pisac, ali po čemu je to Pirandello, pisac iz srca Mediterana, sa Sicilije, kad je kod njega misaona struktura sasvim nemediteranska?

Ranko Marinković²

1. Che, in Italia, le tre principali tendenze teatrali del periodo (dannunziana, pirandelliana e grottesca) contenessero un fondamento comune, Tilgher lo aveva ravvisato in tempi davvero non sospetti e la critica a lui posteriore non ha fatto che confermarlo. Ci si conceda la citazione di un lungo brano:

La tragedia di Gabriele d'Annunzio comincia quando già l'ebra forza di vita e di autosuperamento di cui essa è il vagheggiamento nostalgico e diletantistico è giunta all'acme, lasciandosi dietro tutti gli ostacoli che potrebbero averle opposto la morale, la religione, la legge sociale. La si colga, invece, quella stessa forza, nell'atto in cui urta contro le interne ed esterne costruzioni nelle quali la legge, la morale, la religione hanno preteso incanalarne il corso, si consideri come ad essa essenziale urtare contro quelle costruzioni e tentare d'infrangerle, e si avrà il teatro del *grottesco* e il teatro di Luigi Pirandello. Dei quali è ben chiaro che qui non si vuole già dire che essi derivino dal teatro di Gabriele d'Annunzio, ma solo che realizzano o si sforzano di realizzare esteticamente la medesima intuizione della vita e del mondo che in questo si dà forma, ma colta in un diverso momento ideale del suo sviluppo. Tutti e tre, questi teatri,

¹ [La tragicità per sempre perduta] Si tratta del titolo di un'intervista concessa da Marinković a M. Jevtić e ora contenuta in *Nevesele oči klauna* [*Gli occhi tristi del clown*] (Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988, pp. 113-120).

² [Si può eventualmente ravvisare, in alcuni scrittori, qualcosa che chiamiamo la mentalità mediterranea. D'Annunzio, ad esempio, con la sua euforia dionisiaca, è uno scrittore mediterraneo. Ma come potrebbe esserlo Pirandello, scrittore proveniente dal cuore del Mediterraneo, dalla Sicilia, se la sua struttura mentale è del tutto non-mediterranea?] (R. Marinković, *Čovjek s ovoga svijeta* [*L'uomo di questo mondo*], in *Ibid.*, p. 138).

espressioni, in forme e momenti vari di sviluppo e con intonazione sentimentale profondamente diversa, di una medesima esperienza irrazionalistica volontaristica antiborghese della vita e del mondo. Quella stessa ebra forza di vita che Gabriele d'Annunzio vede, sollevata al disopra di tutte le leggi, darsi libero corso e precipitarsi verso la morte nel tentativo di ascendere eroicamente al disopra di sé, *i grotteschi* la sentono pessimisticamente come incompasto mareggiare senza scopo né meta, nel quale, come in un mare in tempesta, cadono e sprofondano le costruzioni dello spirito della società della storia. Per Gabriele d'Annunzio la legge di essa è di slanciarsi al disopra di ogni limite, di aspirare alla gioia della libertà assoluta, in cui essa non sia che sé stessa e solo sé stessa. Per Pirandello la legge necessaria di essa è: definirsi, darsi un limite, calarsi in una forma e, insieme, non potersi esaurire, ma sentire la forma come prigione e urtarvi contro nello sforzo vano di dissolverla e fluidificarla e di restituirsi nella sua primitiva purezza e nudità. Al di sotto di ogni superficiale differenza, dunque, una sola e medesima intuizione del mondo, irrazionalistica volontaristica attivistica, si esprime in entrambi questi artisti in momenti e con accenti differenti: in Pirandello, con un'acuta coscienza critica, con un'accentuazione pessimistica, con un abbandono umile e assoluto alla legge e al ritmo che la governano, che in d'Annunzio, sensualmente diletteante, ebro di ottimismo eroico, scarso di riflessione critica, totalmente mancano.³

La percezione dei fenomeni d'innovazione nel teatro italiano, quindi, viene avvertita dai cronisti e dagli stessi addetti ai lavori in corso di svolgimento, in tempo reale e con lucidità. Come non ricordare in proposito gli articoli "teorici" di Gabriele D'Annunzio oppure le teorie espone nei saggi pirandelliani o anche certe riflessioni di Antonelli o di Pàntini sul teatro? Questo lo scenario italiano. L'altra sponda dell'Adriatico, quella croata, non può di certo vantare in questo caso una rapidissima ricettività, pur con delle importanti eccezioni (D'Annunzio) e nella sostanziale buona conoscenza del *mainstream* della letteratura teatrale italiana, soprattutto del fenomeno pirandelliano, del resto rapidamente diffusosi anche a livello europeo e mondiale. Anche il "fenomeno Pirandello", ben noto e metabolizzato dai drammaturghi croati, viene tutto sommato scarsamente rielaborato. Non vi

³ A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo, preceduto da un saggio su l'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Roma 1928, Tipografia del Dott. Giovanni Bardi, 1928 (il testo del saggio di Tilgher è disponibile in più versioni elettroniche in Internet). È impossibile non notare nella citazione, come alcune componenti delle poetiche a lui coeve Tilgher le definisca quasi involontariamente con la stessa metafora dell'albatro, poi usata da Marinković: «Quella stessa ebra forza di vita che Gabriele d'Annunzio vede, sollevata al disopra di tutte le leggi, darsi libero corso e precipitarsi verso la morte nel tentativo di ascendere eroicamente al disopra di sé, i grotteschi la sentono pessimisticamente come incompasto mareggiare senza scopo né meta, nel quale, come in un mare in tempesta, cadono e sprofondano le costruzioni dello spirito della società della storia. Per Gabriele d'Annunzio la legge di essa è di slanciarsi al disopra di ogni limite, di aspirare alla gioia della libertà assoluta, in cui essa non sia che sé stessa e solo sé stessa».

sono, al di fuori della triade Vojnović-Begović-Marinković, cioè, molte opere che riprendano chiaramente e in maniera evidente la poetica teatrale dello scrittore di Girgenti per tirarne fuori una creazione originale (in quanto prodotto di un clima inevitabilmente differente da quello in cui opera Pirandello). Pur nella soddisfacente ricezione degli “ismi” avanguardistici, futurismo incluso, questi sembrano palesarsi quasi esclusivamente in manifesti poetici o opere di altro tipo, ma di certo non nel teatro. La reazione alla letteratura legata alla borghesia portata avanti dai giovani autori croati dell’inizio Novecento non sembra davvero riflettersi nel teatro. A meno che non si ricorra ai classici esempi di Begović, Vojnović e Marinković come portatori sani, ma pur sempre troppo deboli, di idee pirandelliane e dannunziane, non sembra si possano individuare opere munite di una carica sufficiente di rottura. Le poetiche del grottesco, così come note al pubblico italiano del periodo, sono presenti in modo piuttosto flebile nel panorama croato. Ciò che più ad esse si avvicina è rappresentato dalle tracce di espressionismo proveniente dalla Germania, paese alle cui mode letterarie gli intellettuali croati hanno sempre guardato con molta attenzione. E anche in questo caso, a voler paragonare questa variante espressionistica con quella che alcuni critici hanno individuata nelle opere di Rosso di San Secondo, appare evidente la grande differenza a favore del drammaturgo di Caltanissetta. In questa prospettiva, l’esordio teatrale di Marinković acquisisce un valore del tutto speciale. Nonostante il parere non sempre lusinghiero della critica contemporanea⁴, esso si pone come un non trascurabile episodio nei contatti letterari italo-croati e probabilmente quasi come un *unicum* per quel che concerne l’evoluzione del teatro grottesco sulla sponda orientale dell’Adriatico. Nell’opera complessiva di Marinković l’*Albatros*⁵ si pone come testimonianza iniziale, ma consapevole e meditata, di quella tendenza che vorrà lo scrittore di Lissa perennemente alla ricerca di modi e di poetiche più innovative, più “novecentesche”.

⁴ Ci riferiamo a quanto scritto da uno dei croatisti più insigni, S. Prosperov Novak: «In questo, troppo stilizzato e non granché riuscito dramma, composto da quattro dialoghi ai quali (in qualità di muto testimone) assiste anche il pappagallo Zarathustra, un personaggio si staglia annunciando i significati successivi dell’opera di Marinković che ne costituiscono l’epicentro...» (S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, vol. III, *Sjećanje na dobro i zlo* [Storia della letteratura croata, vol. III, *Il ricordo del bene e del male*], Split, Slobodna Dalmacija - Marjan Tisak, 2004, p. 93).

⁵ Per una lettura dell’opera, anche se non molto approfondita, si rinvia a N. Mihanović, *Dramsko i narativno u Marinkovićevoj drami Albatros* [Il drammatico e il narrativo nel dramma *Albatros* di Marinković], in AA. VV., *Dani hvarskog kazališta* [I giorni del teatro di Hvar], a cura di N. Batušić et al., Split, Književni krug, 1983, pp. 5-13. Cfr. anche (soprattutto per le indicazioni bibliografiche utili) I. Frangeš, *Raneko Marinković*, in R. Marinković, *Izabrana djela* [Opere scelte], vol. I, a cura di I. Frangeš, Zagreb, Nakladni Zavod Matice Hrvatske, 1981, pp. 7-38.

La *pièce* in questione, che l'autore sin dal frontespizio del volume colloca in uno "scompartimento" letterario ben preciso, definendola «grottesco in tre atti», è un intricato groviglio di rimandi e motivi inter- e intratestuali. «Pirandello fu sempre un ottimo amministratore di se stesso», dice Macchia (*idem* il "rivale" D'Annunzio) e seppe gestire in maniera mirabile il proprio *opus*, non solo all'esterno (curandone la pubblicazione e le questioni affini), ma anche dall'interno. Lo stesso è per Marinković. Le barriere tra generi praticamente non esistono nella sua opera. Sembra che uno dei tratti della sua poetica sia proprio il trapasso di codice, il riuso tematico e la facilità, la stessa del figlio del Chaos, con cui passa da un genere all'altro: la forte intratestualità fa sì che frasi, personaggi e temi viaggino da una novella a un dramma, da un dramma a un romanzo e dal romanzo al saggio e viceversa. I medesimi contenuti vengono costantemente ricontestualizzati, i vettori tematici non si esauriscono.

L'*Albatros*, soprattutto, è un'opera che viaggia per *topoi* parodicamente sviluppati. Sono delle miniature, delle *mises en abyme* dei capolavori del Decadentismo europeo, quello italiano e quello francese su tutti, risemantizzate. E se il teatro grottesco italiano gioca con gli stilemi del teatro borghese e naturalista, aggredendolo alle spalle con l'impiego delle sue stesse situazioni e dei suoi procedimenti opportunamente deformati e rivisitati, il lavoro di Marinković sembra giocare (dopotutto uno dei motti dello scrittore era proprio *Ludeo* (sic) *ergo sum*) con la corrente letteraria che ha accompagnato la godereccia epopea borghese della *belle époque*. È indubbia la sfaccettata carica di rottura insita nel movimento decadente (ci si potrebbe ancora una volta rifare alle "riforme" teatrali dannunziana e pirandelliana), ma è altrettanto al di fuori di ogni dubbio il fatto che il Decadentismo, mai compreso a fondo dai contemporanei e perciò visto solo nelle sue manifestazioni più evidentemente estetiche ed epidermiche, abbia rappresentato la corrente letteraria in cui la borghesia amava specchiarsi. Il caso di D'Annunzio si presenta ancora una volta emblematico, con il dannunzianesimo imperante elevatosi a fatto sociale e di costume.

Marinković mutua dunque tematiche e strumenti proprio dall'epoca storica e letteraria che intende demitizzare. Le prime sono costituite dalle idee portanti del Decadentismo estetizzante incarnate dai personaggi dannunziani e dalle teorie superomistiche basate su un Nietzsche in versione *abridged*; i secondi sono legati al "metodo" umoristico e altri "contenuti" pirandelliani che trovano nella *forma mentis* dalmata l'*humus* ideale per attecchire e dare frutti inattesi. Numerosi sono stati, infatti, coloro che nelle varie forme dell'ironia e dell'umorismo hanno individuato il tratto saliente dell' "*homo dalmaticus*", specie di quello del circondario spalatino, come si è visto nei paragrafi precedenti di

questo lavoro. Se osservati bene, si tratta di concetti bergsoniani⁶, con il riso che assume valenze sociali e, nella fattispecie, quelle di una singolare *Weltanschauung*.

Albatros, questo “catalogo” grottesco, questo ubriacante susseguirsi di luoghi comuni dannunziano-decadenti ironicamente vivisezionati, rivela la sua densità sin dal titolo. Qui lo scrittore di Lissa introduce il notissimo *topos* baudelairiano-simbolista dell'albatro, dell'intellettuale, cioè, che come il mitico uccello delle alture sovramarine è abilissimo nelle sue evoluzioni nel firmamento, mentre a terra la sua conformazione lo rende un *misfit*, un disadattato alla vita terrena dove diviene preda facile e inerme di un reale sempre più ostico. E non si tratta del semplice impiego metaforico del termine. Marinković pare “metta in scena” davvero il componimento di Baudelaire in tutte le sue parti. Leggiamo i versi del francese:

Per dilettersi, sovente, le ciurme
catturano degli àlbatri, marini
grandi uccelli, che seguono, indolenti
compagni di viaggio, il bastimento
che scivolando va su amari abissi.
E li hanno appena sulla tolda posti
che questi re dell'azzurro abbandonano,
inetti e vergognosi, ai loro fianchi
miseramente, come remi, inerti
le candide e grandi ali. Com'è goffo
e imbelle questo alato viaggiatore!
Lui, poco fa sì bello, com'è brutto
e comico! Qualcuno con la pipa
il becco qui gli stuzzica; là un altro
l'infermo che volava, zoppicando

⁶ Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato, Roma-Bari, Laterza 1982. Non ci riferiamo solamente al concetto di riso come frutto dell'aggregazione sociale, dell'uomo, cioè, in quanto *zòon politikon*, ma anche al concetto di riso come «castigo sociale». Leggiamo quanto scrive Bergson nel testo principe: «È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno. [...] Tutte le piccole società che si formano sulla grande sono portate, per un vago istinto, ad inventare una moda per correggere e per addolcire la rigidità delle abitudini contratte altrove, e che sono da modificare. La Società propriamente detta non procede diversamente: bisogna che ciascuno dei suoi membri stia attento a ciò che gli è intorno, si modelli su quello che lo circonda, eviti infine di rinchiudersi nel suo carattere come in una torre di avorio. Perciò essa fa dominare su ciascuno, se non la minaccia di una correzione, per lo meno la prospettiva di un'umiliazione che per quanto leggera non è meno temibile. Tale si presenta la funzione del riso. Sempre un po' umiliante per chi ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale» (pp. 88-9).

scimmieggia.

Come il principe dei nubi
è il Poeta che, avvezzo alla tempesta,
si ride dell'arciere: ma esiliato
sulla terra, fra scherni, camminare
non può per le sue ali di gigante.⁷

Sembra un concentrato dei motivi dell'*Albatros* di Marinković, dove sono presenti un Albatro-Poeta (Ciprijan Tamburlinac) che si dichiara più volte tale⁸, un marinaio sadico che si diletta con lui come con un animale imprigionato (Orne Popere) e, infine, «il bastimento che scivolando va su amari abissi»: «*un piccolo piroscifo a breve percorrenza*»⁹. La strofa lunga del *maudit* francese viene sapientemente dilatata nei tre atti di un'opera teatrale serbando tutta la sua carica simbolica. Marinković, però, non arresta il suo impiego dell'immagine dell'albatro alla mera parafrasi della poesia del francese. Come si è già rilevato, è impossibile non notare, all'interno della lunga citazione iniziale di questo paragrafo, come alcune componenti delle poetiche coeve Tilgher le definisca ricorrendo praticamente alla stessa metafora, quella dell'albatro, poi usata da Marinković.

Lo scrittore dalmata non fa quindi solo uso “generico” del *topos*, ma al suo interno cela anche un probabile riferimento alla persona e all'opera di D'Annunzio, in cui il volo, inteso come binomio elevazione/caduta, gioca un ruolo importante, specie se lo si considera nel suo legame con l'Adriatico e alla mitologia talassica ad esso legata. Evidentemente lettore attento di D'Annunzio, Marinković conosce e capisce il significato dei *nostoi* adriatici dannunziani. Il ritorno, per aria o per mare, nell'«amarissimo» *kòlpos natio* è, in buona parte delle opere dannunziane in cui ricorre, l'ultimo viaggio. Dal tragico destino dei marinai del trabaccolo *Trinità* nel *Cerusico di mare*¹⁰ (novella edita in

⁷ Ch. Baudelaire, *L'albatro*, in *I fiori del male*, traduzione e cura di L. De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 15.

⁸ Nella seconda parte del primo atto sentiamo dire a Tamburlinac: «Questo non è vero! Io volavo! Già! Cosa ridete! Volavo! Libero come un augello, come un avventuriero dell'aria e vagabondo, volavo “par dela le soleil, par dela les ethers, par dela les confins des spheres étoilées”... Dalla mia fuga dal convento io mi libro sul baratro e che cosa strana se mi trovo sul fondo! È semplicemente come... sedersi! (*Si siede. Costernazione*).]». Tamburlinac, poeta e superuomo in caricatura, non può far altro che minimizzare la propria disfatta equiparandola al semplice atto di sedersi.

⁹ Atto I. Traduzione mia.

¹⁰ Cfr. di chi scrive *Il sinus dannunziano. Osservazioni adriatiche attorno alla novella “Il cerusico di mare”*, in *Atti del II Convegno Internazionale di Cultura Adriatica “Adriatico, un mare d'intimità” (Pescara-Split, 5-8 settembre 2005)*, in *Adriatico/Jadran*, 2/ 2005.

traduzione croata, su una rivista dalmata, poco dopo la sua pubblicazione nelle *Novelle della Pescara*) al finale tragico del *Trionfo della morte* in cui Giorgio e Ippolita «precipitarono nella morte avvinti»¹¹ nelle onde dell'Adriatico, alla pressoché sconosciuta novella *Origine degli zolfanelli* in cui Satana si tuffa e scompare nell'Adriatico¹² e alle pagine del *Notturmo*, il «commentario delle tenebre» di cui il volo tragico sul mare è praticamente un *leit motiv*, dedicate da D'Annunzio alla morte del compagno e co-pilota Giuseppe Miraglia:

Allora il buon pilota gli confidò non senza timidezza che una mattina, essendo partito per Pola prima della levata del sole ed essendo giunto nel mezzo mare, vide il disco rovente sorgere nella nebbietta lontana e tutte le acque giubilare “a quel primo colpo di timpano”. Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E mentre l'Albatro abbandonato a se stesso ondeggiava nell'aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole e la musica del suo canto.¹³

D'Annunzio ricorda il 21 dicembre 1915, quando Miraglia si levò in volo, insieme al sottocapo motorista Giorgio Fracassini Serafini per il suo ultimo volo. L'*Albatros* della situazione è l'idrovolante *Albatros* austriaco L 173, un esemplare catturato agli austriaci e assegnato alla Stazione Idrovolanti di Venezia per una prova di volo prima di essere impiegato in missioni di guerra. Tuttavia, in egual misura in cui le simbologie del Vate possono apparire forzate¹⁴, quelle di Marinković non sono mai casuali e le seguono passo passo. Per quanto a volte ermetiche, rivelano la loro comune scaturigine nella poligenesi adriatica greca.

L'albatro non è altro che *diomedèa*, o *diomedea avis*, nome attribuito ad alcuni uccelli in tempi lontani comuni soprattutto in una delle isole Tremiti, chiamata *insula Diomedis* perché si riteneva che vi fosse sepolto Diomede. Si retrocede così, udendo i lamenti dell'albatro Ciprijan Tamburlinac sul far della sera (come in Ovidio dove le grida degli albatrì rimbalzano tra gli scogli al tramonto), fino al mito di Icaro e quello di Diomede raccontati da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹⁵. Il

¹¹ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Roma, L'Oleandro, 1939, p. 588.

¹² Cfr. di chi scrive *D'Annunzio e il mito moderno: la riscrittura del mito di Fausti* in *Critica letteraria* (in corso di pubblicazione).

¹³ Si veda, al riguardo, M. Giammarco, *Malinconia adriatica*, in *Bérénice*, n°40-41, novembre 2008, pp. 344-357.

¹⁴ E Marinković non manca di sottolinearlo. Per bocca del padre Bonaventura apostrofa Tamburlinac: «Vi, čini mi se, u svakoj gluposti nalazite “neki simbolički smisao”» [Voi, mi pare, troviate in ogni stupidaggine un “senso simbolico”].

¹⁵ Sono note le pagine dedicate agli albatrì da Ovidio (*Le metamorfosi*, 14, 475-511), Aurelio Agostino (*La città di Dio*, 18, 16). Un discorso simile è sviluppato anche dall'Ispalense: «Le *diomedie*, ossia gli *albatrì*, hanno preso il nome dai compagni di Diomede, che, secondo la favola, furono trasformati in questi uccelli: hanno forma simile a quella della *folaga*, le dimensioni di un

mito di Icaro venne ripreso anche da Dante che rivede l'intera messe di mitologemi, potremmo dire, in maniera rivoluzionaria. Il Poeta, a differenza dei cantori più tardi che concentreranno la propria attenzione sul volo spericolato del giovane verso il sole e la rovinosa caduta nelle acque, focalizza la sua attenzione, come Ovidio a cui si ispira, sul rischio calcolato del creatore. Per Dante, egli stesso un viaggiatore spericolato, il protagonista del mito è Dedalo e il nucleo drammatico è il dramma della creazione dell'artista e la sua conseguente responsabilità. Mentre Icaro sente con dolore lo sciogliersi delle ali che lo condanna («Icaro misero le reni/ sentì spennar per la scaldata cera», *Inf.*, XVII, vv. 109-110), suo padre è intrappolato in una lotta di sentimenti contrastanti («gridando il padre a lui “Mala via tieni!”», *Inf.*, XVII, v. 111). Così non è Icaro che si “perde”, ma il padre/*artifex* che perde il figlio divenendo «quello/ che, volando per l'aere, il figlio perse», (*Par.*, VIII, vv. 125-126). Addossando una parte di colpa al creatore, Dante giustifica il suo stesso viaggio: sono Dio stesso, in poche parole, e il suo immenso mistero a costringerlo a osare il viaggio nell'oltretomba. A Dante, inoltre, va il merito di aver collegato per primo il mito di Icaro con quello di Fetonte e con il «folle volo» di Ulisse, tutti esterni alla Grazia, trattati dai poeti classici in modo assai differente¹⁶.

2. Al motivo dell'albatro ne sono legati altri, sempre di natura marina. Uno, di matrice squisitamente tardo-romantica e decadente, ripropone l'immagine di un notturno con il mare in burrasca (proprio come il *setting* dell'*Albatros*) che sta a simboleggiare l'animo umano, con fondali marini dove giacciono relitti e oggetti affondati¹⁷. Così capita che, all'inizio del secondo atto, appena dopo la misteriosa scomparsa in mare di padre Bonaventura, Tamburlinac racconti a Orne Popere di sognare spesso degli annegati:

cigno, colore bianco e becchi duri e grandi, vivono nell'isola di Diomedia, vicino all'Apulia, volando tra gli scogli e le rocce del litorale. Questi animali distinguono tra indigeni e forestieri. Di fatto, si avvicinano e accarezzano i Greci, mentre attaccano con morsi e feriscono gli stranieri, lamentando, quasi piangendo, la propria trasformazione e la morte del proprio re: Diomede fu, infatti, ucciso dagli Illiri. Questi uccelli sono chiamati in latino *diomedie* e in greco *ἐρωδιόι*. (I. da Siviglia, *Etimologie*, 12, 7, 28-29). Impossibile dimenticare anche la descrizione vigorosa di Plinio (*Storia naturale*, 10, 61, 126-127).

¹⁶ Cfr. J. H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1976, p. 24.

¹⁷ Del motivo, si potrebbero rinvenire svariati esempi. Basti il rimando a *Mare interno* di Graf (in *Medusa*, Torino, Loescher, 1890, p. 26: «L'anima mia superba è fatta un mare/ vasto, profondo, senza suon, senz'ira;/ si stende il flutto quando l'occhio gira,/ né terra alcuna all'orizzonte appare./ Dall'incurvato ciel nell'onde amare/ la fredda luna con terror si mira,/ e mai, e mai sopr'esse l'aquilon non spira/ suscitator di fortunate gare./ Giù nel profondo, in tenebroso orrore,/ chiude gli avanzi d'un perduto mondo, occulta l'opre dell'iniqua sorte;/ Città sommerse, inabissate prore,/ inutili tesori buttati al fondo,/ tutta una infinità di cose morte.»)

TAMBURLINAC (*Continua il proprio monologo.*): [...] Anche adesso spesso mi capita di sognare degli annegati. Hanno tutti delle grosse teste gonfie d'acqua e delle scintille di fosforo negli occhi. Così, quando tutti ti credevano annegato, la tua fisionomia mi perseguitava. E adesso verrà questo Bonaventura. È senz'altro il più terrificante tra tutti gli annegati! (*Pausa. Sospiro.*) Oh, com'è terribile questa giornata! Ancora non mi entra in testa che quello stesso padre Bonaventura con cui qui, fino a poco fa, ho discusso, adesso giace da qualche parte dietro di noi, sul fondo, nella melma, come una cosa qualunque, gettata lì e dimenticata! I pesci gli girano attorno, lo scrutano come fanno i bambini quando nella loro città arriva uno straniero bizzarro, e poi si avvicinano, gli mordicchiano le guance e lo mangiano. I pesci che lui... non voleva mangiare! Un'ironia della sorte un po' macabra!...¹⁸

Il *topos* dell'annegamento è, a sua volta, riscontrabile anche nelle opere di autori italiani coevi, talora collegato ad una dimensione fittizia. Ne *La maschera e il volto* di Chiarelli il marito, Paolo, indossa quella che sua moglie Savina definirà «maschera del delitto»¹⁹, non avendo realmente compiuto il crimine di cui si addossa la colpa, quello, cioè, di aver fatto annegare la consorte adultera. Com'è noto, anche nel *Fu Mattia Pascal* di Pirandello il protagonista approfitta della notizia di un cadavere ritrovato nella peschiera di un mulino e scambiato per il suo per darsi per morto e fabbricarsi una nuova identità. Sulla stessa linea si trova anche il finto annegamento di Orne Popere nell'*Albatros*. Anch'egli approfitta di un corpo ritrovato per scomparire, come apprendiamo sin dal principio del primo atto:

BONAVENTURA: Questa è una fantasia bella e buona! Un paio di giorni dopo quella tempesta i pescatori hanno ritrovato un asse di legno con la sigla 21 S, ed è la stessa sigla con cui quella barchetta era stata registrata presso le autorità marittime. È, dunque, da escludere che abbia potuto sopravvivere. TAMBURLINAC: Sì, lo so io! Hanno ritrovato una carcassa in avanzato stato di decomposizione a cui non è stato possibile determinare l'identità! Ci sono state delle circostanze che - mi permetta-promettevano bene: un occhio del cadavere era vuoto. Ma poi hanno scritto che si trattava di un sergente della marina che era affogato. Quindi, quella vostra morte di Orne rimane una faccenda problematica.²⁰

Alla stregua di Mattia, che prima era uno scioperato ragazzone di campagna, e di Adriano Meis che si atteggia a intellettuale, Orne da profanatore di tombe diventa giornalista in Francia:

¹⁸ Atto II.

¹⁹ L. Chiarelli, *La maschera e il volto*, in G. Livio (a cura di), *Teatro grottesco del Novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1965, p. 21.

²⁰ Atto I.

TAMBURLINAC: [...] Ecco, vedete: questo è il numero di un giornale francese e mediterraneo, *Courrier du midi*. Leggete, per favore, la firma sotto quest'articolo: *Hommage à un vagabond*. BONAVENTURA (*Tentennando*): Ma io non conosco bene il francese... TAMBURLINAC: Leggete solo quella firma, così com'è scritta. BONAVENTURA: Questa qui? Ernest Poperé. Non so se si pronuncia così? C'è un accento su quest'ultima "e". TAMBURLINAC: È sufficiente per ricordare che il "defunto" Orne si rimetteva anche lui Popere, ma senza l'accento sull'ultima "e". Mi sono imbattuto in quest'indizio in un caffè, sfogliando i giornali francesi. Dunque, che mi dice lei, padre guardiano?²¹

E non solo: quasi ad emulare l'ingegnosa ricerca del nome di Mattia Pascal che carpisce tasselli di conversazioni in treno, Orne (re)inventa il proprio francesizzandone la grafia, mentre la pronuncia resta quasi identica²². Orne è il *revenant* di cui tutti hanno paura a causa dei conti in sospeso²³, e il suo ritorno dai morti crea le premesse per l'intero scontro drammatico. Sin dal principio egli è un morto senza tomba in quanto morto in mare e viene continuamente evocato da Tamburlinac e dal sacerdote Bonaventura nelle loro conversazioni.

3. Un altro *topos* degno di essere evidenziato in *Albatros* compare subito in apertura, enunciato nella breve didascalia che definisce spazio e tempo dell'opera: «*Il dramma si svolge in mare aperto, nel salone viaggiatori di un piccolo piroscifo a breve percorrenza in un pomeriggio di vento e di pioggia di un tardo autunno degli anni Trenta del XX secolo.*»²⁴. Il motivo della tempesta, di lontana ascendenza shakespeariana, è, qui, gravido di significati ai fini dello svolgimento drammatico²⁵. Introdotto proprio nell'*incipit*, viene sviluppato nel corso

²¹ Atto I.

²² Il riferimento al *Mattia Pascal* implica anche il rapporto con la vita e con l'opera dannunziana. Mi permetto di rinviare a questo proposito al mio articolo *Per un diagramma dell'umorismo dannunziano. Dalla prosa breve al «Piacere» e oltre*, in *Atti del Convegno «Trent'anni di studi di italianistica a Pola: passato presente e futuro» (Pola, 3-6 settembre 2008)*, in corso di pubblicazione.

²³ Tamburlinac lo teme per avergli cavato l'occhio in una rissa e il padre Bonaventura per averlo denunciato per la profanazione di tombe.

²⁴ Atto I, Corsivo nel testo. L'edizione di riferimento, da cui si cita e che è la stessa su cui è stata fatta la traduzione, è la seguente: R. Marinković, *Albatros*, in *Gloria i druge drame [Gloria e altri drammi]*, Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1987.).

²⁵ Il motivo della tempesta in Adriatico era stato magistralmente sviluppato anche da D'Annunzio nel già citato racconto *Il Cerusico di mare (Le novelle della Pescara)*. Anche in esso è possibile riscontrare uno stretto legame tra le vicende umane e i fenomeni naturali. Si veda ancora, di chi scrive, *Il sinus dannunziano. Osservazioni adriatiche attorno alla novella "Il cerusico di mare"*, cit. Si tenga inoltre presente il ruolo "attivo" che il paesaggio di norma ha nell'opera dannunziana (sulla testualizzazione del paesaggio dannunziano, si veda M. Giammarco,

dell'opera in un vero e proprio *crescendo* che raggiungerà l'acme al termine del primo atto. Marinković porta avanti tale *device* nei dialoghi dei personaggi:

TAMBURLINAC: Voi non ci credete! Mi sta proprio facendo fare una figura barbina, l'asino! E il bitorzolo è il bitorzolo... Bussa via, stupida bestia! (*Rimette Zarathustra sulla valigia.*) Questo maltempo lo ha messo decisamente fuori combattimento, come anche voi. (*Cambia argomento con un vero e proprio balzo da circense.*) Ma lo sa, padre Bone, che ci sono i lampi. C'è una bonaccia pressoché totale e ci sono i lampi. (*Guarda dall'oblò.*) Il cielo è completamente buio: si sente proprio, il peso plumbeo delle nubi. Sono tutti presagi di una brutta tempesta.²⁶

Esso ritorna anche nelle importanti didascalie: «*La tempesta si appropinqua lentamente. Tuoni e fulmini, ma il vento ancora non c'è e l'acqua è ancora perfettamente calma*»²⁷ o anche: «*Tuoni, la tempesta infuria.[...] Tempesta. Il piroscampo inizia a ondeggiare. Panico sul ponte.*»²⁸. Padre Bonaventura, addirittura definito «*Spiritualmente assente a causa della tempesta*»²⁹, annegherà durante la tempesta in circostanze poco chiare e la sua tragica morte accadendo, classicamente, fuori scena, sancisce la fine del primo atto che così risulta dotato di notevole autonomia. Esso presenta, infatti, un conflitto drammatico nel dialogo tra Ciprijan Tamburlinac e padre Bonaventura e raggiunge il *climax* nella misteriosa scomparsa del religioso. Dalla prospettiva dell'impiego del motivo della tempesta, gli atti secondo e terzo, anch'essi molto compatti e autonomi, assolvono una funzione quasi anticlimattica nell'economia della «grottesca». Nell'opera di Marinković, dunque, tale motivo³⁰ non viene, per così dire, “montato” come ci si aspetterebbe. Se si considera la tempesta dal punto di vista del protagonista principale, Ciprijan Tamburlinac, ci si rende immediatamente conto che l'*iter* posto in essere dal drammaturgo presenta discrepanze volute e spiazzanti: pur essendo introdotto come cornice “classica” e *topos* dalla lunga e gloriosa tradizione letteraria, ideale per una simile opera teatrale, il motivo viene sviluppato solo in minima parte. In realtà, non potrebbe essere altrimenti: Ciprijan Tamburlinac, l'anti-eroe di Marinković, è un “eroe” moderno, prodotto della decadenza dell'Occidente *fin de siècle*, e non

Testualizzazione del paesaggio e mitopoiesi in «Terra Vergine». Per una rilettura di «Delfino», in Ead., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, pp. 23-24.

²⁶ Atto I, corsivo nel testo.

²⁷ Atto I, corsivo nel testo.

²⁸ Atto I, corsivo nel testo.

²⁹ Atto I, corsivo nel testo.

³⁰ Come nel *Tempest* di Shakespeare, nel lavoro di Marinković appare anche un'isola, meta del *nostos* di Tamburlinac, un ambiente asfissiante e fortemente distopico. Si tratta di un luogo ultimo: due dei principali personaggi, protagonista incluso, morendo prima, non riusciranno nemmeno a raggiungerla.

può quadrare all'interno di un concetto classico come lo è il motivo letterario e teatrale della tempesta. Egli, lo si vedrà più innanzi, è incapace di un gesto tragico degno di tale nome, come certi eroi dannunziani o alcuni personaggi pirandelliani, o anche lo stesso Paolo della *Maschera e il volto*³¹, e il suo agire senza senso, goffo e titubante, finisce inevitabilmente per straripare da un "contenitore" fissato e codificato dalla tradizione. Per questo motivo il secondo atto si aprirà così:

*Un'ora dopo, circa, il primo atto. La tempesta ha cessato d'infuriare, si vedono, di tanto in tanto, un qualche debole lampo e si odono tuoni lontani e sommessi che durante l'atto si vanno allontanando sempre di più per poi smettere del tutto.*³²

Il lettore ha quasi l'impressione che stia per iniziare un discorso *ex novo*.

L'allusione alla tempesta non è il solo richiamo all'opera di Shakespeare. Al di là del fatto che Orne Popere si presenta come un becchino *raisonneur*, come quelli che interloquiscono con Amleto, bisogna considerare l'*incipit* del primo atto:

BONAVENTURA: Allucinazione, allucinazione... TAMBURLINAC (*In preda al panico di una paura recentemente patita, che perdura tuttora.*): Ma che allucinazione! Vi dico - l'ho visto, come vedo voi ora! È apparso lì, sulla porta; prima una ciocca di capelli sopra l'orecchio, poi quel suo unico occhio, che mi ha proprio morso con lo sguardo, e poi quella benda nera sull'altro occhio. È durato un attimo. Come se avesse semplicemente constatato: a-ha! Tamburlinac! BONAVENTURA (*Pavido.*): Ma voi vi eravate appisolato? Forse era un sogno dopotutto? KEKA (*A fare da eco.*): Sicuramente. Sicuramente avete sognato... TAMBURLINAC: Ma come "sognato"? Ho dormito prima! Ma quando lui è apparso sulla porta ero sveglio. Appena un attimo prima stavo pensando alla sua terribile vita: becchino – davvero un'orribile professione! Me ne stavo sdraiato, esausto dopo tutto quel dondolio, e la mia mente lavorava pigramente, come in un preludio del sogno. In realtà non mi ero addormentato affatto e all'improvviso qualcosa ha iniziato a tormentarmi. Qualcosa come il ricordo di una penosa circostanza... o che ne so io cosa? E qui siamo in una simile circostanza! Oggi pomeriggio, su in coperta. Mi ero appoggiato sul parapetto, osservavo il grigio paesaggio autunnale.³³

S'impone da sé un altro riferimento al drammaturgo inglese, che Marinković annoverava tra i suoi autori preferiti. Si tratta, in particolare, dell'incontro di

³¹ Per alcune riflessioni sulla risemantizzazione del tragico nell'*opus* teatrale dannunziano si rimanda ancora una volta a M.Giammarco, *op cit.*, e, in particolare, al cap. 6, *Verso la riscrittura del tragico: "La fiaccola sotto il moggio"* (pp. 145 – 165).

³² Atto I, corsivo nel testo.

³³ Atto I, corsivo nel testo.

Amleto con lo spettro. Come Amleto, anche Ciprijan ha visto uno spettro — Orne, un redivivo tornato dall'aldilà³⁴. Come il principe danese sulla morte di Orne Ciprijan non ha certezze, solo dubbi. Il suo fantasma, come quello che appare ad Amleto, è un fantasma portatore di sospetti, obblighi d'onore, ecc. Amleto alla fine affronterà una morte ironica, su cui dirà «the rest is silence». Non meno ironica sarà la morte di Ciprijan, ubriaco e fuori di sè. L'almeno ipoteticamente temibile Orne e la sua improvvisa comparsa vorrebbero, qui, essere assegnati alla sfera onirica, anch'essa molto presente tra i motivi shakespeariani e non solo, e dissolti. Così l'*incipit* di *Albatros* sarebbe riconducibile all'*explicit* della *Tempesta* shakespeariana che recita, per bocca di Prospero: «We are such stuff/ As dreams are made on; And our little life/ Is rounded with sleep»³⁵. Il tema del sogno introdotto nelle prime battute di *Albatros* trova riscontro anche in altre opere coeve dello scrittore, dove tutto ciò che accade nell'*Albatros* sembra alla fine *non essere vero* o perlomeno l'intera vicenda non sembra essersi risolta nelle battute dell'*Albatros* in maniera definitiva. È come se Tamburlinac davvero avesse solo sognato di aver veduto Orne Popere tra i passeggeri e, di conseguenza, quanto accade acquistasse il tono di una *rêverie*. Al riguardo è interessante la *Napomena* [Nota dell'autore] posta in coda al volume *Proze* [Prose] (Zagabria, Matica Hrvatska, 1948), dove Marinković scrive tra l'altro:

Il dramma *Albatros* è stato scritto nel 1937 ed è stato rappresentato per la prima volta nel marzo del '39 al Teatro nazionale croato di Zagabria — Tutti gli altri frammenti sul marasma dei “rimbambiti” aristocratici, sui “siori curati”, cappellani e padri guardiani, su Tamburlinac e Orne in quanto negazione della liberal-ciarliera, semi-intelligente e infingarda tamburlinaggine... — tutti questi frammenti sono stati scritti come materiale per un romanzo.³⁶

³⁴ Orne, becchino, fantasma, ombra e quant'altro, è legato alla sfera semantica dell'oscurità e della morte sin dalla scelta del nome, raramente casuale in Marinković. “Orne”, infatti, non è altro che l'anagramma di “nero”. Nel finale del terzo atto, per sottolineare quello che, a suo avviso, è un comportamento “teatrale”, Orne chiamerà Ciprijan «Ofelija».

³⁵ W. Shakespeare, *La tempesta*, edizione con testo inglese a fronte, traduzione, presentazione e note di A. Lombardo, introduzione di N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 1986, p. 150.

³⁶ Cit. in Lj. Cvijetić, *Književno djelo Ranka Marinkovića* [L'opera letteraria di Ranko Marinković], Sarajevo, Svjetlost, 1980, p. 43. Trad. mia. Corsivo nel testo. Interessante il giudizio, *a posteriori*, sul libro *Proze* espresso dallo stesso Marinković in un'intervista a M. Jevtić, ora contenuta in *Nevesele oči klauna* [Gli occhi tristi del clown] (Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988, pp. 113-120). La conversazione s'intitola *Zauvijek izgubljena tragičnost* [La tragicità per sempre perduta] e Marinković dice: «In realtà, vi ho raccolto tutto quanto avevo scritto fino ad allora. Ci è rientrato pure il dramma *Albatros*. Non posso dire che ero particolarmente entusiasta del libro. Alcuni ne hanno scritto bene, altri si sono espressi in maniera contenuta. A dire il vero erano pochi quelli che mi hanno accolto male... Davvero, non posso dire che ero particolarmente eccitato dall'apparizione del mio primo libro».

Dal 1931 al 1934 lo scrittore compone alcune poesie; ne scriverà qualcuna, rara, anche in seguito, dal 1935 al 1936. Sono quattordici poesie in tutto, mai raccolte in volume ed espunte dal progetto dell'*opera omnia* varato dall'autore. Si tratta di componimenti liceali³⁷, di *juvenilia*, ma non privi di interesse critico, soprattutto per una certa tendenza che potremmo definire "scenica": le poesie di Marinković potrebbero ricordare, ad esempio, il lirismo delle didascalie dannunziane. Si leggano questi versi alla luce del testo di *Albatros*:

«Kulisa» osvetljenje je crno i tišina svuda, samo
Jedan fenjer je na pučini:
Plivaju pučinom crveni fenjeri,
iskre crnog neba, što se nad vatrama krese,
u gluhoj noći kad besovi tresu
živote u patnji, u morima stida
i kad Čovek na krvavom križu
šalje Visokom Bogu teške urnebese.³⁸

La strofa citata, oltre ad impiegare la terminologia teatrale («quinta»³⁹ e *l'imagery* marina, determina il seguito della poesia, dove al faretto viene attribuito un ruolo da recitare. Vi è dunque indicata, *in nuce*, la strada che il giovane drammaturgo ha già incominciato a percorrere, quella del palcoscenico. Una

³⁷ Alcuni di questi componimenti oggi sono riprodotti in Lj.Cvjetić, *Život i djelo Ranka Marinkovića [Vita e opera di Ranko Marinković]*, Sarajevo, Svjetlost, 1980, pp. 12-15.

³⁸ Lj. Cvjetić, *op.cit.*, p. 13. La poesia, scritta in ekavo, intitolata *Pesma crvenog fenjera na pučini [La canzone del faretto rosso in mare aperto]* è del '32: «?La quinta? l'illuminazione è scarsa e il silenzio ovunque/ solo un faretto in mare aperto:/ Nuotano nel pelago i faretto rossi,/ le scintille dal cielo nero, che sui fuochi arde,/ nella sorda notte quando le rabbie scuotono/ le vite in sofferenza nei mari di vergogna/ e quando l'Uomo sulla croce insanguinata/ rivolge all'Altissimo Dio gridate imprecazioni» (Traduzione mia).

³⁹ A proposito della passione per il teatro da parte dello scrittore ci rifacciamo ancora alle parole dell'intervista: «Innanzitutto, il teatro è una mia vecchia ossessione. Sin da bambino amavo guardare le "rappresentazioni". Quando passavano i cortei di carnevale, amavo guardare le maschere, il riso forzato, quella trasformazione del reale in "qualcos'altro". Il mascheramento della vita. Erano queste le mie prime impressioni sul teatro: il non essere quello che si è. Amavo guardare anche gli spettacoli di dilettanti. C'erano da noi dei dilettanti molto buoni. Allora mi occupavo di teatro amatoriale. Ho diretto *Ljubovnici (Amanti)*. È una commedia barocca del XVII secolo, di un ignoto dalmata. Quando sono arrivato a Zagabria ero ossessionato dal teatro. Andavo sempre a teatro. Guardavo di tutto: operette, opere, drammi. Poi sono diventato più selettivo. Ho smesso di amare le cose dilettantesche, stupidaggini da quattro soldi, buffonate, ad esempio Arnold e Bach, ma Scribe, anche i vaudeville di Feyedau, Labiche, li vedrei volentieri anche oggi. Amavo leggere. Ho letto Shakespeare molto presto. Mi ha affascinato e non ne sapevo pronunciare correttamente nemmeno il nome».

buona parte dell'immaginario sviluppato in *Albatros* sarà destinato a sopravvivere nella mente dell'autore per circa un ventennio, dall'inizio degli anni Trenta all'inizio degli anni Cinquanta. Si potrebbe, pertanto, affermare che almeno fino agli anni '50, fino a quella che secondo molti è la sua migliore opera teatrale, *Glorija* (1955), per Marinković è possibile parlare di un'Opera unica⁴⁰, con la maiuscola, di un insieme eterogeneo, ma senz'altro cresciuto e sviluppatosi assieme, come frutto di una stessa fase della poetica dell'autore. Per questo motivo non stupisce che nei racconti andati a formare il volume *Pod balkonima* [*Sotto i balconi*]⁴¹, incontriamo gli stessi ambienti e personaggi, al punto che nel racconto *Mehanika čvrstih tijela* [*Meccanica dei corpi solidi*] ritroviamo il sempre duro e cinico Orne Popere mentre discorre con Jubo Nazarević, giovane ed impacciato scolaro che pare essere “il ritratto dell'artista da giovane” di Tamburlinac. Entrambi i personaggi sono dei giovani intellettuali con dei riferimenti a Gesù: Tamburlinac ha 33 anni mentre nel cognome Nazarević è facile leggere un riferimento al Nazareno. Il tenebroso marinaio nel luogo menzionato esordisce tra l'altro subito con un riferimento all'*Albatros*:

In quel momento due mani forti lo afferrarono per la collottola e per il deretano stratonandolo come se volessero gettarlo a mare. Jubo girò la testa di scatto – e se la fece addosso: lo fissava un freddo e severo occhio di vetro. Cioè: in quell'attimo d'improvvisa paura lui, di tutta la presenza di Orne, vedeva solo quell'orribile occhio felino nel cui sguardo gli sembrava di scorgere oscuri istinti animaleschi; emise un grido di terrore, privo di ogni speranza come un uomo inerme dinnanzi alle fauci di un leone. Orne aumentò la presa, lo stratonò di nuovo e scoppiò a ridere. – Mbè, mbè, ti sei spaventato? Non aver paura, non sei mica un frate tul!⁴²

Qui Orne sembrerebbe assumersi la responsabilità della letale “defenestrazione” del padre Bonaventura, evento che gli era servito, con il concorso di altre, passate colpe, per muovere una vera e propria guerra psicologica contro

⁴⁰ Ci sembra importante sottolineare che l'affermazione la riteniamo valida solo per il periodo indicato. In seguito le tematiche e lo stile cambiano. Lo stesso Marinković, nell'intervista citata poco più su (p.114), afferma: « Questa è davvero una domanda molto frequente... Non scrivo sempre lo stesso libro innanzitutto per un semplice fatto di “volume”; perché scrivere novelle non significa scrivere un libro di novelle, ma avere un piccolo piano, diciamo, in senso lato. Scrivere un romanzo implica, nella scrittura, un intento del tutto diverso. Bisogna dilatare gli spazi e travasare il tempo, dare un volto ai fantasmi, indurli a compiere delle azioni, a “creare” eventi. Eccetera [...] In realtà, non si potrebbe dire che uno scrittore scriva sempre lo stesso libro. È possibile, s'intende, che egli sia occupato con certe riflessioni, dalla continuità di certi tormenti su delle questioni escatologiche e di angosce dinanzi alla vita».

⁴¹ R. Marinković, *Pod balkonima* [*Sotto i balconi*], Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988.

⁴² R. Marinković, *Pod balkonima* [*Sotto i balconi*], cit., pp. 64 – 65.

Ciprijan Tamburlinac portandolo, infine, al suicidio. Il passo avrebbe il valore di un semplice indizio lasciato dall'autore in pasto al lettore/critico se immediatamente dopo non seguisse una serie di affermazioni di stampo metaletterario, nel miglior stile pirandelliano, che pongono in dubbio l'intero mondo, l'intera "realtà" messa in piedi nei tre atti di *Albatros*. Sono sempre Jubo Nazarević e Orne Popere a parlare nella lunga citazione che segue:

E Tamburlinac? – chiese all'improvviso con una luce maligna nello sguardo dell'occhio sano. – E perché poco fa avete detto «non temere, non sei mica un frate?» – chiese in risposta Jubo titubante e con timore. – E... se fossi un frate, voi mi gettereste, dunque, a mare? – Uno l'ho già gettato – disse Orne quasi vantandosi. – In un dramma, ah, ah... In un dramma! – Ah, lo so, è quella scritta da quello... su di voi, sul professor Tamburlina, sul padre Bone e... - ... il vecchio Rotte, si terminò Orne distratto – E lì c'è scritto che voi avete gettato a mare padre Bone? – In realtà, non si sa se sono stato io o Tamburlinac, i passeggeri o è stato lui a gettarsi, a cadere... I tuoni erano fortissimi, c'era molto vento e quindi è difficile dirlo. Nave in tempesta. Confusione. L'Autore non poteva saperlo neanche lui. Sensazionale! È il dramma, amico mio! Senzacionalno! Drama je to, brate moj! – Questo non è vero, padre Bone è vivo! – Vivo, vivo. Collezione francobolli e mangia la bietola. Eccome se è vivo! – Ma come ha potuto allora? – Chi? L'Autore? Mah, ha inventato. Fantasia. – Ed è vero che voi avete aggredito il professor Tamburlinac a causa di quel... - Occhio? – disse Orne cupo e cogitabondo. – Forse sì. Lui è un vero bastardo! – farfugliò in seguito. – L'avete aggredito incolpandolo della morte del padre guardiano spingendolo verso la morte? – Ma quale morte? Anche Tamburlinac è vivo! Sii Onniuomo, che dici! Sono tutti sani e salvi e allegri. – E Tamburlinac non si è sparato? – Ha sparato al proprio pappagallo, non a se stesso! Stava provando la sua vecchia pistola. Gli si è inceppata tre volte, alla quarta volta ha ucciso la povera bestia nella gabbia. Lo stupido! Ha ucciso un uccello in gabbia! – E perché l'ha ucciso? – Perché? Perché è un degenerato. Quel talento che si ritrovava ha fatto di lui l'eroe del dramma. Che cosa stupida! – Orne fece un gesto con la mano e annoiato si fabbricò un'altra sigaretta che accese con un accendino fatto con un bossolo di un proiettile dum – dum – E a te perché interessa tutto questo, eh? – gli chiese Orne sorridendo. – Il professore ha raccontato che voi lo volevate uccidere per vendetta...? [...] – Faceva finta di essere ubriaco. Ha detto che si sarebbe tolto la vita quando la nave fosse entrata nel porto... – Questo ha detto? – Sì. Lui dice che si è sparato sul serio ma che ha mancato il bersaglio! – Mente... Ha sparato al pappagallo – disse Orne serio, con durezza – Stava litigando con il frate a causa dell'eredità della sua folle zia. Quando sono entrato io, entrambi credevano li mangiassi vivi sul posto. Il frate è fuggito in coperta come un coniglio (o, lui ama la vita, altrocchè) e Tamburlinac ha chiuso gli occhi e si è raccomandato alla mia pietà. Roditori! Poi ha blaterato qualunque cosa; fondamentalmente della lezione di Komadiniće, dell'amore fraterno tra gli uomini. E del perdono, naturalmente. Non c'era nessun dramma lì, ma quale dramma! Gallinaio, ecco cos'era! – Lui dice che gli avete tolto la pistola e che volevate sparargli? E in quel momento è entrato il vecchio sior Zande... – ... ed eccoti il teatro! Ah, ah – rise Orne, in maniera un po' troppo

energica. – Rotte gli ha offerto di sposare quella sua figlia gobba. Tutto per il nipote. Tamburlinac ha preso la figlia e i soldi, ma a Rotte non ha dato il nipote. E li ha barato! – E perché, cosa sapeva?... – Sapeva! Sapeva di non poter avere dei figli. – Orne si stava arrabbiando. – Ma perché tu cerchi continuamente di difenderlo? E, infine, come ti ci sei trovato a conoscere [...] quei cialtroni? Ma non lo sai che è una cosa di cui vergognarsi! Tu sei un giovane intelligente e ti vai a ficcare appresso a Tamburlinac come una capra appresso a un asino! Tutta quella [...] compagnia... sono dei truffatori intellettuali. Ecco cos'è il tuo Tamburlinac! Cos'è Tamburlinac? Uno scroccone e una nullità! Ha sposato la gobba di Rotte per mettere le mani sul suo patrimonio. Apostolo che non è altro!⁴³

È dunque tutto finto: il fatto non sussiste, il dramma non può esistere a causa della mancanza di degni protagonisti. Dopotutto, il testo messo in scena attraverso i procedimenti del grottesco non può che avere quei risvolti.

È sempre la didascalia iniziale, quella che colloca l'opera nello spazio e nel tempo, a fornire altri spunti interpretativi. Come s'è detto, Marinković ambienta l'opera «nel salone viaggiatori di un piroscifo a breve percorrenza» e non è un caso. Si tratta di dislocare il luogo deputato della commedia borghese di fine Ottocento, il salotto, privandolo della sua rassicurante fissità scenica, di arredamento come di luogo: stavolta ci si trova in mare aperto, il territorio dell'incertezza *par excellence*, è un altro *topos* decadente scardinato.

Continuando nella stessa direzione, cosa resterà, tolto l'*habitat* naturale, della commedia borghese in senso stretto? Ben poco, a dire il vero. Il triangolo amoroso marito-moglie-amante scompare del tutto, a meno che non si vogliano interpretare come “amante” le pulsioni fisiche di gioventù menzionate da Tamburlinac, forse omoerotiche. Rimane in piedi, come residuo malconco ma sempre pericoloso, il matrimonio combinato per interesse con una sposa dalla fisicità sgradevole. Quest'ultima può essere letta anche come il rovescio della *femme fatale* e superfemmina che più volte ha abitato, convincendo più del Superuomo, l'universo narrativo dannunziano. La bellezza vampiresca lascia spazio alla deformità fisica altrettanto spaventevole e l'intellettuale in questione non solo non è succube della donna (si pensi per un attimo ancora all'Aurispa dannunziano), ma riesce addirittura ad essere calcolatore: progettando un'unione da cui trarre solo beneficio economico. Alla luce di una simile interpretazione Ciprijan Tamburlinac è sempre più superuomo rovesciato in ogni suo aspetto.

Il suo stesso viaggio, il perno dell'intera opera, è la dimostrazione dello scacco integrale come superuomo. Il suo non è un nobile ed ulissiaco *nostos*, bensì una ritirata con disonore dopo un'esperienza fallimentare da intellettuale nel gran mondo. Invece di essere superiore, come un vero superuomo, alle

⁴³ Ivi, pp. 66-68.

avversità che il destino gli para innanzi, ne viene miseramente risucchiato e rispedito al mittente. Il ritorno a casa è la metafora della sua involuzione e della sua regressione venutagli proprio dal perentorio *ad maiora*, l'imperativo dell'*Übermensch*. I fantasmi del passato lo aggrediranno sulla nave sotto forma di Orne, di Bone e di Rotte, costringendolo alla follia e al "suicidio" finale. L'asfissiante e opprimente microcosmo isolano (basta leggere il monologo in cui Tamburlinac esprime le proprie impressioni in proposito) è il luogo, reale, in cui l'albatro, nel suo versante superomistico, smette di frequentare le abituali alture e si scontra con un quotidiano da cui in passato è fuggito e viene sconfitto. Si compari per un attimo il passaggio del monologo di Tamburlinac con la descrizione, scritta da Marinković anni dopo, di un minuscolo agglomerato urbano di un'isola dalmata dell'Adriatico, il mare (o)scurò, e si avrà praticamente il suo rovescio quanto a percezione. Ecco il brano dal racconto *Samotni život tvoj* [*La solitaria vita tua*]:

La solitaria vita tua all'ombra dell'accaldata estate... Silente estate con i grilli sui rami, con le nuvole e con gli uccelli nel cielo, col mare che con indifferenza sbatte tra gli scogli, con le grida dei gabbiani dal pèlago. Le nuvole e le vele navigano lontane... Il vescovo è arrivato sulla nostra piccola isola. Sventola al sole dalmatico. Il maestrale sbatacchia i baldacchini e gli stendardi ecclesiastici, gracchiano la musica e le fanfare, la furia dei tamburi, le campane suonano dalla prima mattina. Invece della salvia profuma l'incenso. E non c'è né il grillo né la nuvola né l'uccello, né il cielo né il pèlago. E sei rimasto terribilmente e irrimediabilmente solo, con la tua testa piena dell'oscuro dolore, con l'orecchio scordato, con l'occhio stanco dall'insonnia [...] Lo scampanio degli ottoni, fanfare, tamburi. Scoppiano i mortaretti. Grandi solennità ecclesiastiche. Sette piroscafi hanno portato il gregge da tre diocesi vicine. La città è ricolma di fedeli, zitelle, vecchiette portanti il lutto con i rosari di semi di carubbi. Moltitudini di preti, suore, frati bianchi, neri, marroni, magri, grassi, molto grassi e anche molto, molto grassi... Che Dio le benedica il lardo, padre Crescenzo! [...] Le persone brulicano come le formiche: s'affrettano in giro, s'incontrano, domandano, rispondono, s'affrettano con le borse e i sacchetti col cibo, si fermano all'improvviso in mezzo alla strada fissando assorti le proprie scarpe, poi vanno via di fretta e scompaiono dietro l'angolo. Là qualcuno ha fatto a botte. Imprecazioni, bestemmie. Ha legato l'asino al suo fico, l'asino ne ha brucato le foglie e il proprietario del fico ha picchiato l'asino. Poi è arrivato il proprietario dell'asino e ha picchiato il proprietario del fico [...] Giù dalla riva si sente gridare «Abbasso Darwin! Viva il Dio nostro Signore!».⁴⁴

Ed ecco il monologo del primo atto di Ciprijan Tamburlinac in cui egli descrive la cittadina natia:

⁴⁴ R. Marinković, *Samotni život tvoj* [*La solitaria vita tua*], in *Ruke* [*Mani*], Zagreb, Globus, 1988, pp. 9-16

TAMBURLINAC [...]: Sono stato via da qui sette anni. E mai un pizzico di nostalgia per tutti i sette anni. Ora, al ritorno, l'apatia. Io non amo questo nostro paese. La patina sporco-sudicia di quei nostri tetti ha da sempre risvegliato in me una certa tristezza sepolta. Su quei tetti c'è qualcosa che mi spaventa! Frammista al panico, è una certa paura della povertà e della sporcizia. Paura dell'ambiente, del dialetto, delle parole volgari e del cinismo. E sembra proprio che la nostra indole volgare abbia determinato la fisionomia delle nostre case, con i comignoli storti, con i passerì e i gatti, con i vecchi stracci che sventolano alle finestre quando soffia lo scirocco. Ho ricercato quegli inclinati e asimmetrici tetti nelle giornate uggiose quando sono bagnati e tristi, ho ricercato questa mia paura, questa malinconica tristezza dei nostri tetti nelle tele dei pittori che imbrattavano la Dalmazia nei luoghi di villeggiatura, e ho avuto l'impressione che dipingessero delle quinte. Nei loro scenari estivi i tetti ostentano il rossore da parata immersi nel verde dei limoni e delle palme, in primo piano c'è qualche aloe inclinata o un cipresso decorativo-simbolico; su, il cielo con le sfumature d'azzurro; giù, il mare blu con la vela bianca in lontananza; e il tutto bagnato dal portentoso sole di mezzodì. Stavo dinnanzi a quelle decorazioni come un nevrotico che guarda un'operetta. Rimirando quelle affettazioni assolate ho cercato con l'interesse turistico di scacciare il mio oscuro sentimento di grigiore, di scirocco e della pioggia addosso, ma invano. (*Breve pausa, sospiro profondo. Si alza e cammina.*) Quello che temo di più adesso, ad esempio, è quell'imboccatura del porto con il cimitero sulla destra. Quei cipressi fitti fitti incumbenti sui monumenti funebri verso sera sono completamente neri e immobili, come fantasmi. La paura di quei cipressi risale agli anni del mio noviziato in convento. Quel vostro convento, accanto al cimitero, tra i cipressi, con i suoi muri bianchi, mi fa lo stesso effetto di un monumento funebre alla mia fanciullezza, che è stato brutalmente assassinato dietro quei muri.⁴⁵

Un microcosmo che, per quanto misero, appare mediterraneo e solare viene da Ciprijan percepito in maniera cupa e mortifera, quasi fosse *L'isola dei morti* di Böcklin (cinque versioni tra 1879 e il 1886 con influenze importanti sul maggiore pittore simbolista croato Vidović che ai primi del '900 si cimenta con motivi analoghi a più riprese) che con il suo contrasto tra lo scuro dei cipressi e il chiaro della pietra si leva dal pelago simulando un abbraccio che accoglie una minuscola imbarcazione. La medesima isola fatale che tornerà nelle percezioni adriatiche di un altro intellettuale tormentato, Carlo Emilio Gadda, dannunziano pentito anch'egli, che nel *Castello di Udine* scrive:

Il cipresso e l'olivo nella fulgida luce, l'Epiro di là dallo stretto. E, in città, case che paion nostre, come d'un Veneto ottocentesco e pedrocchiano, con presagio d'acquate, pieno di estrema poesia: al limite quasi d'un disperato abbandono. Il Foscòlo. Poi, se non fosse stata la luce, a una scogliera coronata di cipressi, *l'Isola dei Morti*, di Böcklin.

⁴⁵ Atto I, corsivo nel testo.

Ma, poi, il romantico mi parve troppo zelante, m'ero troppo incantato alla sua isola, ai suoi cipressi, alla sua morte. Allora, nel grottesco de' miei dispiaceri, dopo la deformazione, il suo significato: *l'Isola dei Morti*, di De Chirico.⁴⁶

Che il personaggio creato da Marinković sia la resa scenica di un superuomo fasullo lo dimostra anche il brano, citato poche pagine addietro, in cui si dice dell'infertilità di Tamburlinac, il quale non sarà dunque in grado di dare un erede tanto desiderato a Rotte. Egli in questa maniera viene messo in chiara opposizione al superuomo dannunziano Claudio Cantelmo delle *Vergini delle Rocce*, intento a generare un nuovo Re di Roma. È vero che neanche Cantelmo riesce nel proprio intento, ma dal punto di vista di D'Annunzio egli è presentato come credibile nel suo ruolo di restauratore delle stirpi estinte. Marinković invece si avvicina ancora una volta a Piradello da cui mutua lo sguardo critico nei confronti del Superuomo.

Com'è noto, Pirandello osteggiava e criticava D'Annunzio: sulla restaurazione del teatro antico, operata da D'Annunzio con la *Città morta* (1898) e codificata successivamente sulle pagine del *Fuoco* (1900), Pirandello espresse un giudizio piuttosto duro su *Ariel* (13 febbraio 1898) dicendo che: «Nel caso della *Città morta*, se debbo dir con franchezza quel che penso, io la chiamerei semplicemente farsa: farsa per il modo com'è scritta, farsa perchè mi è sembrata fatta per ridere». Assieme a quella, altrettanto pesantemente negativa critica delle *Vergini delle rocce* (8 novembre 1895), questa recensione pirandelliana segna l'inizio di una lunga e spesso accesa polemica di Pirandello nei confronti di D'Annunzio⁴⁷. Interessa, qui, un particolare aspetto delle critiche pirandelliane che prelude, in un certo qual modo, a quella che sarà la poetica pirandelliana degli anni della maturità. Partiamo dal capitolo quarto dell'*Umorismo* pirandelliano che s'intitola *L'umorismo e la retorica*. In esso, si sa, Pirandello attribuisce la scarsa presenza dell'umorismo nella letteratura italiana all'eccessiva importanza data dagli autori italiani alla retorica, di segno opposto, secondo Pirandello, rispetto all'umorismo:

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente scompone, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto composizione

⁴⁶ C. E. Gadda, *Crociera mediterranea*, in Id., *Il castello di Udine*, Einaudi, Torino 1971, p. 116. Alla possibile "origine" adriatica del dipinto accenna M. Giammarco nel suggestivo *Per acque e per terre: itinerari medioadriatici tra Otto e Novecento*, in *Viaggiatori dell'Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, a cura di V. Masiello, Bari, Palomar, 2006, pp. 163-187.

⁴⁷ Entrambi gli scritti si possono leggere in L. Pirandello, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno, 1993 e in L. Pirandello, *Umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

estriore, accordo logicamente ordinato. E si può veder difatti che tanto quegli scrittori nostri che si sogliono chiamare umoristi, quanto quegli altri che sono veramente e propriamente tali, o son di popolo o popolareggianti, lontani cioè dalla scuola, o son ribelli alla Retorica, cioè alle leggi esterne della tradizionale educazione letteraria. Si può vedere, infine, che quando questa tradizionale educazione letteraria fu spezzata, quando il giogo della poetica intellettualistica del classicismo fu infranto dall'irrompere del sentimento e della volontà, che caratterizza il movimento romantico, quegli scrittori che avevano una natural disposizione all'umorismo la espressero nelle loro opere non per imitazione, ma spontaneamente.⁴⁸

O, anche:

Lasciamo star dunque una buona volta gl'ideali, la fede, le aspirazioni e via dicendo: lo scetticismo, la tolleranza, il carattere realistico, che le nostre lettere assunsero fin quasi dal loro inizio, furon bene disposizioni e condizioni favorevoli all'umorismo; l'ostacolo maggiore fu la retorica imperante, che impose leggi e norme astratte di composizione, una letteratura *di testa*, quasi meccanicamente costruita, in cui gli elementi soggettivi dello spirito eran soffocati.⁴⁹

Persino l'ironia manzoniana viene attribuita da Pirandello agli orpelli intellettualistici della retorica. Ai tempi della stesura "forzata" dell'*Umorismo*, Pirandello ha ben chiari i concetti espressi nel saggio (il *Mattia Pascal* è anteriore di qualche anno) come, è lecito supporlo, già ai tempi delle due recensioni dedicate a D'Annunzio di cui si è fatto cenno. In esse Pirandello oppone chiaramente l'umorismo alla retorica dannunziana, ma attraverso una singolare esegesi. Non v'è infatti bisogno di *modificare* un'opera "retorica" affinché faccia ridere: a Pirandello basta *leggere* la *Città morta* come farsa, come opera che mira a suscitare il riso. Egli si pone nei confronti della tragedia dannunziana come un lettore moderno, precocemente novecentesco, a cui l'archeologia verbale dello stile dannunziano risulta buffo perchè inattuale⁵⁰. La stessa cosa gli accade

⁴⁸ L. Pirandello, *Umorismo*, in Id., *Umorismo e altri saggi*, a c. di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 37-38.

⁴⁹ Ivi, p. 96. C.vo nel testo.

⁵⁰ Pirandello darà ampia spiegazione della sua avversione per il teatro dannunziano nel saggio *Azione parlata* (in L. Pirandello, *Umorismo e altri saggi*, cit., pp. 314-316). Ci si consenta la lunga citazione: «Quando noi diciamo *stile drammatico*, intendiamo comunemente uno stile rapido, vivace, incisivo, appassionato; ma, parlando in ispecie dell'arte del teatro, il senso di questa parola *stile* dovremmo estenderlo molto, anzi forse intendere altrimenti la parola. Giacché lo stile, l'intima personalità di uno scrittore drammatico non dovrebbe affatto apparire nel dialogo, nel linguaggio delle persone del dramma, bensì nello spirito della favola, nell'architettura di essa, nella condotta, nei mezzi di cui egli si sia valso per lo svolgimento. Che se egli ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d'esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico

nell'interpretazione di *Vergini delle rocce*, altamente polemica sin dall'esordio («È permessa la discussione?»). Dopo aver apostrofato l'inconsistenza dei personaggi dannunziani (Aurispa e Cantelmo), Pirandello scrive:

Io nego che Claudio Cantelmo possa riassumere in sé una sintesi qualsiasi, in termini positivi. Il suo assioma non è nuovo, ed è falso rispetto alla sua religione, se egli si accorda con tutti noi nel disgusto delle presenti condizioni sociali, e detta alcune pagine eloquentissime, piene d'altero e generoso disdegno, quel che si propone di fare è fuori, non solo della volontà umana, ma da ogni possibilità di volere. E offre il fianco al ridicolo.⁵¹

Il passaggio è già abbastanza eloquente, ma Pirandello continua:

Non è un degenerato in tutto anche Claudio Cantelmo della famiglia dell'*ingegnoso Hidalgo* don Chisciotte della Mancia? Consideratelo un po' infatti, mettendolo accanto a Napoleone Bonaparte, e dite se non vi parrà veramente una caricatura comicissima del corso eroe, degna della penna immortale di Michele Cervantes. Avrete Napoleone il quale, con "La procellosa e trepida/ Gioja d'un gran disegno,/ L'ansia di un cor che indocile/ Ferve pensando al regno" se ne va in villeggiatura, alla casta conquista e non difficile di tre principesse languenti nel tedio e nella solitudine, non più giovanissime,

dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione, e non dal suo autore. Ora debbo dire che di questo mi par che difetti principalmente finora l'opera drammatica di G. d'Annunzio. Quest'opera cioè appar *fatta* troppo dal suo autore – e per nulla o ben poco *nata* dalle persone stesse del dramma: cosa *scritta* e non *viva*. L'autore (non so se gli amici miei del *Marzocco* consentano in questo meco) evidentemente non ha saputo rinunciare al suo stile, al suo modo di esprimersi; non è ancor riuscito a dare a ciascuno de' suoi personaggi una propria individualità, indipendente dalla sua. Si badi però: io non consento affatto con quei pochi, che da noi si posson chiamare *i professionisti di teatro*, i quali hanno accolto l'opera del D'Annunzio quasi con un senso di rispettoso compatimento, come il capriccio d'uno scrittore ammiratissimo in altro campo, ma qui fuor di posto, perché «senza pratica degli attrezzi del mestiere»; opera da libro, insomma, e non propriamente da teatro - e questo si badi, non tanto per il congegno scenico, quanto per il modo con cui essa è scritta. Il teatro infatti per costoro non è arte, ma quasi mestiere, né il dramma par che sia considerato da loro come opera letteraria. La sciatteria del così detto stile conversativo alla francese: ecco la stoffa che essi tagliuzzano nei loro dialoghi, qui appuntando il chicco vitreo d'una facezia raccolta in qualche salottino o per istrada, lì la sgualcita trina d'una tirata curialesca. E anche qui tutti i personaggi parlano sciaguratamente allo stesso modo, senza alcun proprio stile. Che se il D'Annunzio ne' drammi suoi finora, secondo me, scrive *bello*, anziché bene, costoro scrivono *brutto*, e però malissimo. E sarà sempre così, finché non si intenda sul serio che ogni azione e ogni idea racchiusa in essa, perché appariscano in atto, vive e spiranti innanzi agli occhi nostri, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui, per usare una frase hegeliana, si mostrino come *pathos* motore: bisogno insomma di caratteri.». Corsivo nel testo.

⁵¹ L. Pirandello, *Su «Le vergini delle rocce di G. D'Annunzio»*, in Id., *Umorismo e altri saggi*, cit., p. 247.

per sceglierne una; la quale deve generare il figliuolo che a suo tempo (dato che nasca e cresca come Napoleone l'ha preconcelto) sarà re di Roma⁵².

Pirandello, in poche parole, riesce a dimostrare la comicità⁵³ di un romanzo nient'affatto comico nelle intenzioni dell'autore. Il medesimo procedimento viene messo in piedi da Marinković: egli legge in maniera umoristica e grottesca il prototipo del Superuomo. Ciprijan Tamburlinac di Marinković sembra la risposta, negativa e grottesca, all'ironico quesito posto dal tanto caro Pirandello. L'immersione nel microcosmo isolano e adriatico rende l'anti-superuomo di Marinković anche geograficamente *déplacé* e lava via gli orpelli delle metropoli europee lasciandosi dietro ben poco degli ambienti sontuosi che potevano essere di uno Sperelli, di un Des Esseintes o di un Marius the Epicurean. A rafforzare la tesi del rovesciamento del superuomo dannunziano in quanto predestinato a procreare una genia superiore serve anche la battuta di Tamburlinac in cui egli vaneggia sull'origine del proprio cognome, attribuendogli antiche e nobili radici italiane (dirà, infatti, di chiamarsi «De Tamburini»), prontamente sminuite da Orne, il principale detrattore del superomismo di Ciprijan. La battuta sembra un po' il riferimento alle parzialmente fittizie genealogie spesso inserite da D'Annunzio nei suoi romanzi (ne ha una Sperelli, ne ha una Cantelmo...).

Come in D'Annunzio che mutua Nietzsche tramite le fonti francesi per poi adattarle alle esigenze della propria poetica, ritagliarle su misura per i propri personaggi, anche in *Albatros* gli insegnamenti del tedesco vengono storpiati. Ciprijan Tamburlinac, come ogni individuo dalle caratteristiche superumane che si rispetti, ha piegato le dottrine del filosofo al proprio volere, arrivando persino a coniare una formula che andasse al di là di quella canonica del Superuomo: si definisce «Onniuomo». Ha ormai coscienza dell'assurdità delle proprie teorie ma esse gli hanno condizionato negativamente e in maniera irreversibile l'esistenza rendendolo vittima delle proprie speculazioni. Il profeta nicciano Zarathustra, l'emblema della filosofia del pensatore tedesco, in *Albatros*, lungi dall'essere un liberatore delle menti e un uomo libero egli stesso, si trasforma in un pappagallo chiuso in una gabbia che ripete passivamente

⁵² L. Pirandello, *op. cit.*, p. 249-250. I vv. citati, *procellosa ... regno*, sono i vv. 37-40 dell'ode manzoniana *Il cinque maggio*, riprese con qualche imprecisione (“serve” invece di “ferve”).

⁵³ Verso la fine della recensione Pirandello dichiara il suo intento: «Ho cercato di dimostrare che esso [il concetto politico] risulta invece, nelle *Vergini delle rocce*, straordinariamente ridicolo, pur non essendo tale. Ho cercato di dimostrare che Claudio Cantelmo, in cerebral gestazione d'un figliuolo, come Giove, anziché giusta e seria figurazione del concetto informatore, par ne sia la caricatura». L. Pirandello, *op. cit.*, p. 250.

inutili canzonette e rime suggeritegli dal suo insano padrone che finirà accidentalmente per sparagli⁵⁴.

Dal punto di vista della rivisitazione delle idee decadenti sono particolarmente interessanti altri due punti dell'*Albatros*. Il primo si trova nell'atto primo e riguarda lo scambio di battute tra Ciprijan e Bonaventura in cui il religioso, dopo avergli "diagnosticato" un'*idea fissa*⁵⁵ circa la persecuzione di Orne, accusa Tamburlinac di aver letto e assimilato fin troppo bene le idee materialistiche di Zola (e quindi seguendo pressapoco il percorso dannunziano che inizia con il naturalismo per poi approdare al superomismo), mentre l'intellettuale di Marinković tenta di "leggere" il frate con griglie di Freud, «il pornografo viennese». Il secondo punto è il monologo di Ciprijan dell'inizio del II atto e la risposta di Orne. Nelle parole di Ciprijan è possibile percepire un tentativo di evoluzione dallo strampalato superomismo pseudo dannunziano a un'altrettanto strampalata e sfalsata ontologia "pirandelliana"⁵⁶. Tamburlinac tra le altre cose dice:

⁵⁴ È interessante osservare che Tamburlinac chiama il povero pappagallo "pipistrello" (in italiano anche nell'originale) quasi a voler richiamare il pipistrello della nota novella pirandelliana (si veda G. Barberi Squarotti, *Il pipistrello a teatro. Saggi critici su Luigi Pirandello*, Verona, Bonaccorso, 2006). La novella *Il pipistrello* è legata alla trasfigurazione in vicenda (narrativa nel caso della novella, teatrale nei tre drammi del teatro nel teatro, con particolare riferimento a *Questa sera si recita a soggetto*) del fondamentale problema del rapporto fra letteratura e vita. Qui Pirandello vuole mescolare il racconto con la rappresentazione in teatro, in modo da acuire e rendere più contraddittoria fino a essere irrisolvibile l'ambiguità fra recitazione ed evento, per banale che questo possa essere. In *Questa sera si recita a soggetto* si ha la suprema *hybris* dello scrittore di trasformare la recita di teatro in sequenze drammatiche di vita, fino al limite del tragico e della morte, e così cancellare di colpo e pienamente la finzione perché gli attori diventino persone vere, e la commedia così si sollevi fino alla realtà è l'esatto opposto del procedimento che, pur senza la componente metateatrale, mette costantemente in atto Ciprijan Tamburlinac "teatralizzando" eventi "reali" che lo riguardano.

⁵⁵ Il termine è in italiano nel testo originale ed è difficile non vedervi un riferimento a un noto motivo della letteratura fantastica dell'800 italiano ed europeo. Sull'argomento basti il rinvio a V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996 e R. Ceserani, *Procedimenti retorici e narrativi utilizzati dal modo fantastico*, in *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996. Ci sembra pertinente anche il rinvio a P. Valery, *L'idea fissa*, Milano, Adelphi, 2008.

⁵⁶ Nel secondo atto, quando Orne cerca di convincere Ciprijan di essere lui il vero colpevole della morte di Bonaventura, si potrebbe forse rinvenire un flebile riferimento alla "lanterninosofia" pirandelliana: Tamburlinac si difende in maniera piuttosto goffa chiamando in causa la, sua, presumibilmente pulita, coscienza mentre Orne tuona menzionando la «cosiddetta lampada interiore» e dice «ma nella tua lampada ha sputato il diavolo e tu adesso menti, perché temi le tenebre!». La metafora coscienza/fiammella/candela è presente anche in altri punti dell'opera.

Io in questi momenti solitamente inizio a credere che nel mondo vi è un senso mostruoso, un male indipendente e istintivo che con noi si diverte crudelmente, inscenando in questa nostra arena tutti questi nostri sanguinolenti moti che la lingua umana definisce lotta per la sopravvivenza, guerre, massacri, morie... È forse questo un personalissimo cinismo che si cela nell'idea fondante del mondo? E anche questo circolo vizioso del divorarsi degli organismi, forse è anche questo un bisogno primario e criminale o un folle capriccio? O è semplicemente un enorme appetito della sua, a noi oscura, natura? O... che ne so io. Del resto, non importa. Perché altrimenti a cosa serve la vita nella natura? Mi rifiuto di credere che il pesce piccolo esista solo affinché quello grande lo possa ingoiare senza che questo abbia un profondo senso. A un osservatore neutrale, che guardasse la vita prescindendo dalle nostre prospettive, diciamo da un "punto di vista cosmico", farebbe ridere un nostro impiegatuccio che ogni mattina corre in ufficio starnutendo e cercando nelle tasche il fazzoletto che ha, naturalmente, dimenticato a casa. E quante sono, poi, le simili buffe formiche che tutti i giorni percorrono lo stesso sentiero! *À propos*, le formiche! È molto interessante che noi si adduca come esempi ai bambini proprio questi animaletti egoisti, pedanti e impiegatizi!... Le formiche sono degli impiegati modello. Così i nostri miseri impiegati hanno visto in loro fondersi le proprie caratteristiche personali con la costanza animalesca e tutto ciò è loro piaciuto molto, al punto da prenderle come modello per i bambini e insegnano, quindi: siate formiche! A me, al contrario, quelle bestiole facevano rabbia sin dall'infanzia, proprio perché percorrevano pedantemente sempre lo stesso sentiero. E anche quel loro dirsi le cose a bassa voce, bisbigliando, è molto caratteristico della loro mentalità. Mi pare che facciano anche delle guerre! Bisognerebbe dirlo ai bambini: odiate le subdole ed egoiste formiche e prendete a modello le cicale e gli uccelli, poeti e cantanti [...] La nostra vita osservata, diciamo, dalla Luna, deve apparire terribilmente stupida, come un continuo carnevale, e io non vedo alcunché di consolante nella cosiddetta civilizzazione! Vorrei solo sapere in che momento l'uomo ha deciso di camminare eretto sulle zampe posteriori. E che cos'è che in realtà rende diverso quest'infelice "bipede", come l'ha chiamato Schopenhauer, cos'è che, dico io, lo rende diverso da una scimmia qualunque quando si tratta di pericolo di morte, di fame o d'amore? È l'argomento più pesante che si possa addurre contro il nostro mito dell'origine astrale.⁵⁷

Nella battuta che segue Orne riporta Ciprijan a quello che, a suo avviso, è il suo stato ideologico reale:

ORNE (*Dopo una breve pausa, indisponente e duro*): Io penso che tu sia ancora quello stupido logorroico come quando venivi su questo scoglio a portare "lumi". Anche allora blateravi così, solo che allora non ti rifacevi a Schopenhauer, ma a Nietzsche. Allora giocavi a fare il Superuomo, anzi, l'Onniuomo, come i bambini quando giocano a fare il capo di una tribù dei pellerossa. Del resto, chissà: forse in te si nascondeva un capo indiano? Ce n'erano così tanti di capi nella storia, perché anche tu non potresti

⁵⁷ Atto I, corsivo nel testo.

essere uno di loro? Aspetta! Mi ricordo che ti lamentavi che avevi sbagliato carriera perché la politica, in realtà, sarebbe stata la tua “vera vocazione”. E anche quella tua gerarchia sapeva molto di fascismo: non-uomo o schiavo, sotto-uomo, uomo, superuomo o Onniuomo o il duce! Eri tu quello - l’Onniuomo! Un gradino in più, quindi, di quanto aveva postulato Nietzsche! Il suo *Übermensch* a te avrebbe lucidato gli stivali. Perché tu saresti stato quell’Uno davanti agli innumerevoli zeri. E secondo te questa sarebbe la società. Il “Nulla” con te diventerebbe il “Qualcosa”, perché tu sei l’Essenza, il Succo e la Spezia, tu sei Tutto, il duce – l’Onniuomo! E adesso quest’Onniuomo sentimentalmente frigna per la morte di un povero frate. Non è mica possibile che si sia ridotta così quella Stella Cometa che splendeva su di noi quando eravamo stupidi e non la capivamo quella Stella Polare, a cui un ragazzo entusiasta aveva scritto “Vieni, vieni, Stella splendente!”. Cosa ti è successo, Onniuomo – Stella cometa?⁵⁸

Tamburlinac, il campione dalmata del superomismo grottesco, serba, nella sua stessa persona, altri indizi del suo ruolo eversivo rispetto al modello dannunziano-decadente. Al di là del fatto che Bonaventura e Keka nell’atto primo lo definiscano un malato di nervi⁵⁹, al di là degli atteggiamenti da *poseur*⁶⁰, dei facili simbolismi tanto cari alla mente autorale decadente anche quando riguardano, in maniera a volte blasfema, l’immaginario cristiano-religioso (s’è già detto che Tamburlinac morrà, molto simbolicamente, a 33 anni), la sua figura è il frutto di un attento lavoro di studio da parte dell’autore, una *summa* di nozioni decadenti rovesciate. Dal punto di vista dell’onomastica (anche D’Annunzio vi prestava particolare attenzione, basti pensare ai vari Stelio Effrena, Paolo Tarsis o Claudio Cantelmo), egli rappresenta l’ennesimo ribaltamento dei nomi altisonanti dei personaggi tipicamente decadenti. Il cognome «Tamburlinac» si potrebbe far risalire al tamburo, altero e roboante (è forse indicativo in merito un brano di Marinković, della raccolta *Ruke*), ma è tutto sommato più probabile che risalga a «tamburica», nome di uno strumento musicale simile al mandolino, molto diffuso in Croazia e associato ai momenti di svago e di ozio. Allo stesso modo potrebbe esservi anche il riferimento al

⁵⁸ Atto II, corsivo nel testo.

⁵⁹ Una definizione questa agevolmente associabile a quella, notissima, crociana del *Breviario di estetica* che della «triade onomastica» D’Annunzio, Fogazzaro, Pascoli dice come di «tre malati di nervi».

⁶⁰ Tamburlinac si mette costantemente in posa: all’inizio del primo atto «*Tamburlinac è sdraiato, poggiato sul gomito, mentre con l’altra mano gesticola eccitato.*», quasi emulasse la posa di un qualche dagherrotipo raffigurante D’Annunzio, mentre poco oltre lo vediamo mettersi «*in una posa ironica e sminuente*». Un altro elemento simile del personaggio di Ciprijan associabile alla figura di D’Annunzio (Ciprijan è definito da Bonaventura anche «romanziera liberale») potrebbe essere il labile monachesimo di Ciprijan che sotto la tonaca, alla stregua del pseudo-francescano D’Annunzio degli anni della Capponcina, cela pulsioni ben lontane da quelle pie della diade fede-speranza.

Tamerlano il Grande, l'opera teatrale di Marlowe (*Tamburlaine the Great*, 1587) incentrata sulla figura, tutto sommato, superomistica del grande conquistatore asiatico, di cui Marinković dà una visione al rovescio. Alle possibili fonti del cognome va aggiunto anche il fatto che Marinković recensì, nel 1940, una commedia anonima in dialetto kajkavo dal nome *Barun Tamburlanović* [*Il barone Tamburlanović*]. Pur essendo la recensione posteriore all'*Albatros*, rappresentato l'anno precedente, è probabile che Marinković venisse a conoscenza dell'opera proprio nel periodo della stesura dell'*Albatros*. Nemmeno il nome «Ciprijan» richiede particolari sforzi esegetici: oltre ad essere certamente il richiamo alla chiesa barocca di Sv. Ciprijan che domina la città di Vis e che è ben visibile quando vi si arriva dal mare, esso richiama la cipria, strumento essenziale di chi vuol truccarsi e apporre sul proprio volto una maschera. Anche i nomi degli altri personaggi racchiudono l'essenza di chi li porta. Del nome di Orne abbiamo detto in precedenza; Bonaventura, nella sua versione abbreviata (Bone), indicherebbe la fondamentale bontà del personaggio in questione, mentre la versione estesa (Bonaventura, appunto) andrebbe letta come la parodia del triste destino riservato al sacerdote. Rotte è membro di un'aristocrazia decaduta e marcia e, *nomen omen*, ha anch'egli il suo destino nel nome. Il nome dell'inservente, Keka, è il tipico nomignolo che in Dalmazia viene dato a personaggi bizzarri, buffi o macchiette.

4. Circa la lingua dell'opera si dirà più diffusamente nella *Nota alla traduzione* che segue e nell'apparato di note di cui è corredata la traduzione. Qui ci limitiamo a qualche osservazione utile ai fini della lettura del testo. La lingua del personaggio cardine è estremamente letteraria⁶¹, caratterizzata da un costante ricorso alle citazioni⁶² da opere di scrittori francesi (per lo più da Baudelaire, il cui libro *Fiori del male è livre de chevet* di Tamburlinac ed è costantemente presente in scena, come oggetto) e italiani (sono rintracciabili dei riferimenti leopardiani). Questo tratto potrebbe essere letto alla luce del

⁶¹ L'elevato tasso di letterarietà potrebbe essere visto come un altro *signum* riferibile alle poetiche dannunziane. Bonaventura nel primo atto rimprovera a Tamburlinac l'onnipresente filtro letterario che questi applicherebbe anche alle vicende della vita vera confondendola con l'arte. Verso l'*explicit* leggiamo il dialogo tra Orne e Tamburlinac che parla del proprio non proprio roseo futuro come se fosse un'opera letteraria (Orne infatti dice che è «come un romanzo»).

⁶² Sul citazionismo nelle opere di Marinković si vedano: R. Hansen-Kokoruš, *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković* [*Intertestualità nell'opera di Ranko Marinković*], Frankfurt, Lang, 2002; M. Čale-Knežević, *Scialle, velo e maschere varie della vanagloria: appunti di una lettura parallela de «Lo scialle andaluso» di Elsa Morante e della «Glorija» di Ranko Marinković*, in *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, n°39,1994, pp. 135-154; K. Nemeč, *Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu «Kiklopu»* [*Allusioni, citazioni e reminiscenze letterarie nel «Ciclope» di Marinković*], in *Forum*, n°11-12, 1989, pp. 745-757;

procedimento citazionale col fine ultimo di riscrivere, proprio di D'Annunzio, il paladino della «letteratura di seconda istanza» (Anceschi) così come del suo *alter ego* per eccellenza, Andrea Sperelli Fieschi D'Ugenta, che ha notoriamente sempre bisogno di un «la» per iniziare a comporre. L'alto tasso di letterarietà della lingua di Tamburlinac permette al personaggio di costruirsi attorno un mondo irreali, di finzione, un mondo-cuscinetto che a lui, albatro goffo e impacciato sulla terra, risulta di vitale importanza. Orne, il catalizzatore della tragica fine di Tamburlinac, per raggiungere il proprio scopo deve solo impedire a Ciprijan di parlare come vorrebbe, in maniera rarefatta, componendo. L'unica maniera per lui di portare avanti il suo discorso drammatico è proprio questa «invenzione del mondo»⁶³. La sua lingua ricca di cultismi e di citazioni rappresenta, in ultima analisi, la sua opera d'arte, il suo epigonale, patetico e grottesco tentativo di realizzare l'equazione del vivere inimitabile, arte = vita a cui Orne oppone il ruvido mondo reale, *verista*, verrebbe da dire. Tamburlinac, a volte, specie nel finale, fa finta di niente facendo orecchie da mercante alle insinuazioni maligne di Orne, sempre più simbolo di morte certa, ma esse colpiscono ugualmente il bersaglio. Impedendogli di parlare, Orne preclude a Ciprijan «l'invenzione del mondo».

5. Avviandoci alla conclusione di una lettura che potrebbe continuare ancora, ci limitiamo a qualche altra rapida osservazione. La prima riguarda la menzione, certamente non casuale, dell'opera lirica *Forza del destino*. L'opera è, si sa, ripresa anche da Luigi Pirandello nel suo *Questa sera si recita a soggetto* (1930) in cui il regista Dottor Hinkfuss propone una rappresentazione "a soggetto", sulla trama di una novella pirandelliana dal titolo che è di per sé un riferimento all'opera lirica in questione (*Leonora, addio!*), inclusa nella raccolta *Il viaggio* (1928) con divisione in "quadri" anziché in atti, intervallati da intermezzi recitati. Nico Verri corteggia Mommina, una delle quattro figlie di una signora di provincia troppo propensa a ignorare le convenzioni di paese e ad ammettere in casa gli ufficiali del locale presidio militare. Dopo averla sposata, Verri è preso da gelosia retrospettiva, riduce la moglie alla larva della spensierata ragazza che è stata un tempo. Un giorno arriva nella cittadina una sorella di Mommina, diventata cantante. Mommina, narrando alle figlie la trama della *Forza del destino*, rivive i giorni lieti della giovinezza. Il dolore del contrasto di quei tempi felici con la grigia pena dell'oggi è tanto forte da stroncare la donna.

La seconda osservazione concerne ancora il mondo della lirica e riguarda i versi della canzone del torero nella *Carmen* di Bizet cantati da Tamburlinac in

⁶³ Cfr. G. Oliva, *Andrea Sperelli e l'«invenzione» del mondo*, in *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*, a c. di G. Oliva, Chieti, Solfanelli, 1992, pp. 147-183.

chiusura di uno degli atti. Anche qui non si tratta di una menzione casuale. *Carmen* incarnava per Nietzsche (insieme a Schopenhauer, il filosofo della giovinezza di Marinković)⁶⁴ l'autentico *trieb* dionisiaco, quell'impulso che scaturisce dalla forza caotica della vita e che si esprime nella musica. In *Carmen* Nietzsche vede l'espressione di un gioioso immoralismo che esalta amore e libertà, il vero attaccamento alla terra, la fatale accettazione della morte come proprio destino: i caratteri fondanti del Superuomo. Così comprendiamo perché Nietzsche scriva, a proposito della *Carmen*, espressioni come queste: «Come rende perfetti una tale opera! Nell'udirli si diventa noi stessi un "capolavoro". E realmente, ogni volta che ascoltavo la *Carmen* mi sembrava di essere più filosofo, un miglior filosofo di quanto non fossi solito credere.[...]. Questa musica mi sembra perfetta.[...] io divento un uomo migliore, quando questo Bizet mi incoraggia.[...]. Si è mai notato che la musica rende libero lo spirito? Mette ali al pensiero? E che si diventa tanto più filosofi quanto più si diventa musicisti?»⁶⁵. Un altro motivo superomistico che Marinković mette in bocca al suo anti-superuomo, tragicomico e grottesco, all'interno di un'abilmente orchestrata sarabanda che a tratti sembra non finire mai.

Un'ultima osservazione «marinkovićologica» (il conio è di Maroević): parlando della possibilità di riferirsi all'opera del drammaturgo di Lissa come a un'unica opera monumentale c'è sembrato doveroso esprimere anche delle riserve (avanzate dallo stesso Marinković) in proposito. Forse davvero un'Opera sola il suo *opus* non lo è. Ciononostante, non si può non notare un certo andamento circolare dell'insieme. Esso si era aperto con il tragico viaggio per mare di *Albatros* e si chiude con un altrettanto tragico viaggio in mare in *Nevermore* (1993), l'ultimo romanzo dell'autore, composto con molta fatica, a detta dello stesso Marinković, a causa di una vera e propria avversione per la scrittura⁶⁶. Dopo varie peripezie Longo, il protagonista, *alter ego* parziale dell'autore, ritorna a casa a Vis, per mare. Si rende conto che il posto non gli appartiene più e decide di ripartire. La sua fuga (è inseguito dai fascisti) non può che concludersi con una morte in mare: Longo affoga ascoltando un corvo, il *Raven* di Poe che dà il titolo al romanzo, gracchiare.

⁶⁴ Schopenhauer era nato nello stesso giorno di Marinković, che amava sottolineare la coincidenza, come ad esempio nell'intervista proposta in traduzione in *Appendice*.

⁶⁵ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 7-8.

⁶⁶ Cfr. R. Marinković, *Nenapisano djelo [L'opera mai scritta]*, in *Vjesnik*, 31 gennaio 2001, p.13.

Ranko Marinković

Albatros
Grottesco in tre atti

Traduzione di Srećko Jurišić

Albatros, volando da una parte all'altra dell'Adriatico

Nota alla traduzione

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.

Dante, *Convivio*

1. Premessa

La citatissima epigrafe dantesca sancisce l'impossibilità della traduzione perfetta con secolare anticipo rispetto alle spesso meccanicistiche e astruse teorie traduttologiche novecentesche. Queste ultime, sia ben chiaro, non la dimostrano con una lineare "ammissione di colpa" ma con la frequente non - applicabilità pratica, specie nel campo della traduzione letteraria¹. Lo strutturalismo jakobsoniano ne è un ottimo esempio: vi prevale un'analisi di tipo linguistico, incentrata sull'enunciato concepito come una struttura chiusa e svincolata da qualsiasi contatto con sistemi differenti².

Due paradossi vistosi uniscono e separano in contempo la traduzione come atto pratico dalla traduzione come oggetto di disquisizioni meramente teoriche.

Il primo è legato al fatto che sovente i lavori di teoria della traduzione fungano da critica (raramente costruttiva) a delle traduzioni, alla stregua di un saggio interpretativo incentrato su un'opera letteraria. Questo la dice lunga sulla natura stessa della traduzione. Mimando il rapporto opera d'arte – critica sembra che i lavori teorici, involontariamente, conferiscano alle traduzioni quello stesso *status* indipendente³, di opere letterarie, cioè, autonome da analizzare e da criticare, che vorrebbero sovente negare loro.

¹ Per un esaustivo novero di teorie sull'argomento si rinvia a F. Nasi, *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo, 2001.

² Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

³ Sul concetto di sostanziale indipendenza della traduzione rispetto all'opera originale si rinvia a F. Marroni, *La Grande Macchina della Traduzione: l'uno e il molteplice della cultura*, in *Traduttologia*, 1/1999, pp. 7 – 14 e a W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39 – 52. A questo proposito è interessante osservare che all'interno della Repubblica delle Lettere contemporanea sempre più spesso si creano opere, definite dal linguaggio dei *mass media* quello che realmente sono: fenomeni letterari, praticamente "a tavolino" dove esperti di comunicazione approfondono il loro scibile di piazzisti e psicologi in una creatura che assicura il calore economico del pubblico. Ora, in uno scenario simile, almeno fino a quando il processo della globalizzazione non si completerà operando il totale livellamento tra culture (anche se pure allora ce ne saranno di quelle "orwellianamente" più uguali delle altre), la traduzione, quasi

Il secondo paradosso è legato al fatto che i migliori scritti sulla traduzione sono raramente lavori meramente teorici, ma concernono quasi sempre un caso specifico, un *case study*, sono quelli, cioè, che si occupano di “raccontare” l’esperienza del traduttore alle prese con un’opera particolare⁴. E non potrebbe essere altrimenti. Allo stesso modo in cui la poetica di un autore è inesorabilmente legata alla sua opera, la “poetica” di un traduttore non può prescindere dall’opera che (ri)crea. Il traduttore può, deve ed è costretto a metterci qualcosa di suo creando una deviazione⁵; è l’autore in seconda e l’ambasciatore di un’opera in un altro paese e come ambasciatore di quel paese deve conoscerne i costumi; la lingua, per fare al meglio gli interessi del paese che rappresenta, è il requisito di base.

La traduzione letteraria è una complessa trattativa⁶ per il passaggio di un contenuto di arte varia da una lingua – cultura a un’altra lingua – cultura. È un processo durante il quale si crea una cosa nuova, qualcosa prima inesistente (una traduzione, appunto) che, si spera, renda fisicamente, spiritualmente e idealmente il testo letterario nella lingua d’arrivo⁷. La traduzione letteraria è,

paradossalmente, può rimanere unica garante dell’originalità, e di artisticità non commercialmente indotta, proprio con quell’imperfetta discrasia che si crea tra il testo di partenza e il testo d’arrivo.

⁴ Sono di questa natura gli utilissimi contributi contenuti in Lj. Avirović, J. Dodds (a cura di), *Atti del convegno “Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto” (Trieste, 27-28 novembre 1989)*, Udine, Campanotto, 1993. Si rinvia anche all’ottimo volume di M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 2004 e allo stesso volume traduttologico di Eco.

⁵ Il termine lo usiamo condividendo la posizione di Popovic (cfr. A. Popovic, *The nature of translation*, Mouton, The Hague 1970) che sostiene l’impossibilità di stabilire l’equivalenza dato che la traduzione comporta necessariamente una “deviazione”. Tale convinzione può essere considerata come il punto di partenza di un processo che culmina, con i *Translation Studies*, nel rifiuto di qualsiasi atteggiamento normativo. La traduzione non viene più esaminata in un rapporto di dipendenza dal testo di partenza, ma è analizzata nella sua essenza di opera appartenente a un preciso contesto socio-culturale.

⁶ L’impiego del termine *trattativa* non è casuale. Ne mutuo il contenuto semantico dal termine *negoziazione* usato da Eco (Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Rizzoli, 2003).

⁷ La possibilità di riformulare il messaggio del testo tradotto induce Bassnett e Lefevere a concepire, in *Translation, history and culture*, (London, Pinter, 1990) la traduzione come un’operazione di riscrittura (*rewriting*). Il traduttore non recepisce passivamente il testo ma lo riscrive adattandolo al sistema culturale d’accoglienza. Il lavoro di traduzione non è mai neutro, è sempre condizionato dall’ambiente socio-politico in cui è realizzato. Lefevere approfondisce la sua tesi in *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (Torino, UTET, 1998) sottolineando la funzione primaria svolta dalla traduzione nell’evoluzione storica delle letterature, sia quando essa introduce innovazioni nella cultura ricevente sia quando contribuisce a consolidare il canone vigente. Il traduttore è un “mediatore culturale” che genera l’interazione tra culture diverse. Conoscendo le due culture, di partenza e d’arrivo, egli è in

dunque, inevitabilmente un lavoro di creazione e di pensiero ancorato, in cui le soluzioni contenutistiche e formali ottenute spesso passano per binari del tutto esterni a una qualsiasi teoria della traduzione.

Le caratteristiche che chi scrive vorrebbe conferire alle pagine che seguono sono quelle di un lavoro strettamente, praticamente, legato al caso specifico, alla traduzione di cui si parla.

2. «*Albatros*»⁸ di Ranko Marinković e la ricerca della lingua che non c'è

Quando ci si accosta alla traduzione di un'opera letteraria di un certo rilievo come lo è *Albatros* di Marinković nella letteratura croata, ci si interroga sulla mancanza della traduzione in una lingua così “vicina” come l'italiano⁹. Nel caso di Marinković, il fatto di provenire da una letteratura “minore” come quella croata giustifica solo parzialmente l'assenza della traduzione, a cospetto di un'opera che alla folta schiera degli italianisti croati deve comunque essere parsa interessante, specie se messa a confronto con le poetiche in atto nella letteratura italiana a cavaliere tra l'Otto e il Novecento. Basta però una lettura nemmeno tanto attenta per rendersi conto della complessità dell'opera.

Una parte importante dell'indubbio fascino che il «grottesco in tre atti» di Ranko Marinković esercita sul lettore madrelingua sta nel suo complesso tessuto linguistico. Piace, cioè, anche per le soluzioni linguistiche adottate dall'autore. Quest'aspetto, se da una parte indubbiamente ne accresce la qualità letteraria, dall'altra ne limita almeno in parte il *target* di fruitori. Al punto tale che il lettore ideale dell'opera lo si potrebbe individuare non tanto in un madrelingua croato (standard), quanto in un lettore almeno parzialmente autoctono, proveniente cioè dai luoghi in cui l'opera è ambientata.

Ma nemmeno questo sembra bastare per “coprire” la poliglossia, intesa come molteplicità di lingue presenti nell'opera, dell'*Albatros*: nell'opera sono, infatti, presenti il croato standard, il dialetto veneziano (o meglio, il veneziano-dalmata), l'italiano, il francese sotto forma di sapienti innesti baudelairiani e non solo, all'interno di un babelico e ottimamente amalgamato insieme.

grado di adeguare il testo originale alle esigenze culturali dei fruitori. In questo processo sono individuabili differenti tipi di manipolazione: involontaria, volontaria, interculturale e intraculturale. Altrettanto importante è il controllo esercitato dalle forze istituzionali, anche editoriali, sulle tendenze traduttive (scelta del testo da tradurre e del traduttore).

⁸ L'edizione di riferimento su cui la traduzione è stata operata è quella dell'*opera omnia* di Marinković: R. Marinković, *Albatros*, in *Glorija i druge drame* [*Gloria e altri drammi*], Zagreb - Sarajevo, Globus - Znanje, 1988.

⁹ L'opera dello scrittore di Lissa ha già varcato i confini italiani per quel che concerne la novellistica che, insieme al teatro, rappresenta uno dei punti di forza della sua non vastissima produzione. La casa editrice Hefu di Milano ha qualche anno addietro pubblicato una selezione dalla raccolta più nota di Marinković *Ruke* [*Mani*].

La resa di una tale complessità in una lingua diversa pone al traduttore alcuni problemi. È innanzitutto chiaro che alla pluralità di lingue in un'opera dovrebbe corrispondere un' almeno abbozzata pluralità nella traduzione. La lingua dell'*Albatros* è chiaramente il frutto del secolare trilinguismo dalmata (latino, italiano e illirico) e per una sua resa in italiano, lingua in cui una simile situazione con l' analogo grado d'intensità è difficile riscontrarla, è necessario ricorrere a una situazione artificiosa, quasi di forzatura.

Una soluzione, la più facile, sarebbe di tradurre annullando¹⁰ nell'italiano standard tutte le sfumature di un testo di partenza complesso come l'*Albatros*. L'altra opzione, quella difficile, è chiaramente di cercare di riprodurre gli effetti dell'opera originale anche nella lingua d'arrivo¹¹.

Riprodurre la lingua dell'*Albatros*, con la situazione linguistica presente in Italia, non prospettava soluzioni soddisfacenti. Non sembrava esserci una lingua con le stesse caratteristiche e che producesse lo stesso effetto della lingua di Marinković sul lettore croato. Un effetto di familiarità e straniante in contempo: il lettore originario di qualsiasi parte della Croazia può identificare facilmente la lingua di Marinković come qualcosa di familiare, ma essa genera in lui, con innesti veneziani e, in questo caso, anche francesi, un inevitabile effetto straniante che, a seconda della situazione, può contribuire a generare, ad esempio, un effetto ironico (gli sproloqui di Rotte, ad esempio) o, come nelle battute finali di Tamburlinac, un voluto effetto di tragicomica e folle confusione di una personalità che si sgretola.

Tenendo presente la varietà infinitamente maggiore di dialetti italiani rispetto a quelli croati, l'individuazione di un dialetto dell'Italia meridionale facilmente riconoscibile e comprensibile dal lettore italiano sembrava restringersi ai "soliti" siciliano e napoletano. E si trattava di due soluzioni comunque non soddisfacenti.

¹⁰ Un esempio di una scelta simile lo si ha nella traduzione, recentemente pubblicata ma eseguita un paio di decenni addietro, da A. Ingravalle "ai danni" dello scrittore spalatino Miljenko Smoje (il libro è *Cronaca del nostro Piccolo Paese*, trad. it. di A. Ingravalle, Split, Marjan Tisak, 2004), il cui intero *opus* poggia saldamente sull'uso sapiente del dialetto della città di Spalato. L'effetto complessivo è quello di un riassunto molto dettagliato dell'opera originale.

¹¹ Un esempio della traduzione che, a nostro modesto parere, ha reso in maniera eccellente una complessa situazione linguistica dell'originale nella lingua d'arrivo è rappresentato dalla traduzione in croato, eseguita da Z. Crnković, delle *Avventure di Huckleberry Finn* e delle *Avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain (Zagreb, Grafički Zavod Hrvatske, 1984). Il traduttore, che motiva le scelte in una *Nota sulla traduzione*, rende i dialetti del sud degli Stati Uniti, del delta del Mississippi, dei neri e dei bianchi con un croato dalle marcate coloriture del dialetto della Slavonia, regione del Nord della Croazia, ma legata ad un consimile modello di vita "fluviale" e quindi in possesso della terminologia e di frasi idiomatiche adattabili senza grosse forzature al microcosmo meridionale raccontato da Twain.

Pur nell'accettabile e, diremmo, pertinente mediterraneizzazione del testo, esso avrebbe perduto quel *quid*, percepibile nella lettura, che lo colloca nell'ambiente "noto" e "domestico" dell'angusto, quasi angosciante, *sinus* adriatico, collocazione che, pur non essendo mai esplicitamente espressa nella *pièce*, è una costante nella poetica dell'autore e si evince, in ogni caso, dal testo. La soluzione sicula, inoltre, avrebbe sì rappresentato un malcelato e forse goffo *hommage* al pirandellismo di Marinković, già dettagliatamente esaminato dagli studiosi, ma avrebbe, come anche quella partenopea, causato la perdita dell'effetto familiare-straniante di intere frasi prese di peso da un'altra lingua (nella fattispecie il veneziano) e impiegate alla stregua della lingua madre, visto che i citati dialetti italiani non hanno chiare interferenze con una lingua o con un dialetto di un altro paese come le aveva il croato del primo trentennio del ventesimo secolo.

La soluzione "populista" dei due dialetti italiani meridionali più noti andava dunque scartata, mentre si andava profilando sempre più chiara la necessità di cercare una soluzione nell'area geografica attigua a quella la cui lingua l'*Albatros* parla; di cercare di rispettare l'adriaticità viscerale, trasversale a tutta l'opera.

Bisognava dunque "pescare" nell'Adriatico, possibilmente centrale¹² cercando peraltro di individuare un dialetto con cui chi traduce avesse dimestichezza sufficiente da poterlo maneggiare senza grosse difficoltà. Accanto al molisano¹³ e al pugliese, noti al traduttore solo in maniera epidermica, al livello di "banfiana macchietta" per intenderci, v'era l'abruzzese nella sua varietà aternina. Il vernacolo abruzzese era sufficientemente noto al traduttore da poter evitare vistose macchinosità, riproducendone con decoro il ritmo e la curva prosodica, non dissimili da quelle della lingua dello scrittore croato, dettaglio non trascurabile in una traduzione teatrale, che, poggiante sul

¹² La scelta che, per ragioni storiche, geopolitiche e anche geoculturali sembrava imporsi, quella del veneziano, la lingua dell'aristocrazia dalmata dell'epoca, laureata a Padova (di cui il personaggio di Rotte fa parte), non è sembrata adatta allo scopo. Oltre a non risultare facilmente comprensibile a un lettore italiano medio, essa presentava altri due difetti: il primo era quello dell'impossibilità della resa del ruolo che essa stessa aveva nell'originale, quello dell'innesto. Con quale lingua frammezzare il veneziano per ottenere un effetto simile? Il gioco di specchi col croato non sembrava, dunque, dare frutti desiderati. Vi era, inoltre, come del resto anche nel marchigiano, una differenza sostanziale nella prosodia, nel suono tra lingue in gioco.

¹³ Riteniamo che forse i risultati più soddisfacenti potessero ottenersi proprio con il molisano. Esso è la voce di una regione in cui una comunità croata molto forte ha dato vita ad una lingua meticcica, fonetica e grafia, tra l'italiano e il croato e sarebbe interessante vederne la risposta in un simile sforzo traduttivo. Purtroppo, una traduzione teatrale e le sue dinamiche interne non ammetterebbero una lingua costruita da chi non la parla e non ne conosce a fondo le dinamiche, per cui rimane una strada interessante non percorsa.

dialogo, ha bisogno di scorrere nascondendo “le cuciture” per evitare di ottenere una *Frankenstein - like figure* in cui i dialoghi non funzionano; la soluzione abruzzese aveva, inoltre, da parte sua una posizione di *medietas* quasi matematica: è passibile di sconfinamenti nel “noto” napoletano (si pensi, a questo proposito, a certi slittamenti dannunziani delle prose giovanili), nel limitrofo molisano, e si presenta come soluzione geograficamente speculare nei confronti della varietà dalmata del croato.

Il quadro linguistico della traduzione italiana dell'*Albatros* in relazione ai personaggi potrebbe essere così schematicamente reso:

Ciprijan Tamburlinac

Il protagonista dell'opera di Marinković parla prevalentemente il croato standard colto, con innesti francesi e italiani. Pertanto nella lingua d'arrivo gli è stato attribuito l'italiano standard colto con innesti francesi e croati. Nei casi, pochi a dire il vero, in cui la resa di certi effetti colti del croato non trovava soddisfacenti corrispondenze in italiano, si è optato per una parola francese, nota al lettore italiano e coerente con la lingua “bellepochese” del decadente personaggio.

Orne Popere

La lingua dell'ex becchino profanatore di tombe, marinaio ecc., è un croato standard medio con frequenti dimostrazioni di flessibilità, di adattabilità, cioè, alla lingua dell'interlocutore, nella fattispecie, e per quasi tutta l'opera, Tamburlinac. Le soluzioni nella lingua d'arrivo, un italiano standard da parlante d'estrazione media, non presentavano particolari difficoltà.

Bonaventura

La pulizia linguistica dell'infelice religioso nell'originale non rappresentava, in italiano, una sfida particolarmente impegnativa. Si è cercato di mantenere il suo, pur non molto frequente, intercalare («hotio sam reći» - voglio dire) in misura da non pregiudicare l'indispensabile fluidità dei dialoghi.

Rotte

È decisamente il personaggio dalla lingua più complessa. Il decrepito possidente dalmata alterna agilmente il dialetto dalmata con il veneziano-dalmata e, raramente, con gli elementi del croato standard. La sua lingua madre è chiaramente l'italiano nella sua variante veneziana, mentre il dialetto dalmata o il croato stesso sono per lui lingue seconde, apprese in un secondo momento e non benissimo, visto che vi permangono ancora residui veneziani. Per la resa del suo modo di parlare nella traduzione italiana si è scelto l'abruzzese

dell'area aternina, mentre gli innesti nel veneziano dalmata si è scelto di fonderli nell'abruzzese. Questa scelta è stata motivata dal fatto che il rapporto tra il dialetto dalmata, ricco di italianismi e di romanismi in generale, e il dialetto veneziano-dalmata genererebbe nel lettore italiano un effetto del tutto dissimile da quello creato ad esempio dall'accoppiata abruzzese e veneziano-dalmata.

Keka

L'inserviente di Rotte parla un dialetto dalmata senza grossi prestiti dal veneziano-dalmata. Si è scelto, pertanto, come nel caso di Zande Rotte, di rendere la sua lingua con l'abruzzese dell'area aternina.

Il finale di un'opera che contiene al proprio interno un simile ingranaggio linguistico non poteva che essere diverso da una logomachia, con il binomio lingua – pensiero e le due componenti che si scontrano. Così, ad esempio, il linguaggio di Ciprijan Tamburlinac si rompe, diventa un folle carosello interlinguistico con parole francesi e italiane innestate sul croato standard. Il personaggio del professore fallito, ubriaco e in procinto di commettere un suicidio indotto, parla così:

TAMBURLINAC: *O Satan, prends pitié de ma longue misère! (Sfoggia il libro. Disperatamente.) C'était hier l'été! Voici l'automne! Ce bruit mysterieux sonne comme un départ... (Si alza e tira fuori dalla valigia un'altra bottiglia. Un monologo ubriaco.) L'âme du vin? Mais non – l'âme du liqueur! Oui, l'âme du liqueur, monsieur Baudelaire! (Orgiastico passaggio al riso. Solleva la bottiglia e piroetta danzando. Poi si avvicina a Zarathustra e fa un incbino, in una caricatura del bon ton.) Nous buvons exclusivement des liqueurs, n'est pas, monsieur Zarathustra? (Versa del liquore sulla testa di Zarathustra e ride.) Exclusivement des liqueurs! À votre santé! (Beve qualche sorso e si siede. Riso, entusiasmo, delirio.) Noi siamo originali! Noi siamo originali, parblen! Korugva nam čubta; gremo, mi puntari!¹⁴ È vero, šišmišu? Perché tu... tu, caro mio Zarathustra, in realtà non sei un pappagallo ma pipistrello, grillo¹⁵... (Ride.) Secondo il parere della nostra maestosa persona, tu sei un grilletto: gri, gri. Va' al diavolo, grillo! Alla salute! (Beve. Poi, con il tono larmoyant.) «O, Silvia mia!¹⁶» Amore fatale, fatale amore! (Autorionia, riso. Canta a bassa voce al pappagallo.) «Non siate alteri, tutto è transeunte»...¹⁷*

¹⁴ In croato nel testo.

¹⁵ In italiano nel testo.

¹⁶ In italiano nel testo.

¹⁷ *Albatros*, Atto III.

3. *La parola e il suo doppio*

Le difficoltà nell'effettuare una scelta per la resa del babelico vernacolo posto in essere da Marinković, poi risolte adottando il *patchwork* del dialetto abruzzese, non potevano distrarre dall'importante compito della preservazione dell'atmosfera generale dell'opera.

Trattandosi di un'opera la cui gestazione risale a più di settant'anni fa, dal tono corrosivo nei confronti del decadentismo, specie quello italiano e dannunziano, e appartenente a un genere di teatro che fa della parodia e di certi contenuti grotteschi il suo punto di forza, è stato necessario operare con molta attenzione sull'originale, con lo scopo di preservare gli effetti che altrimenti rischiavano di andare perduti. La già menzionata lingua con cui ci si è trovati a dover combattere, venata di italianismi e di calchi di costrutti propri della lingua italiana, non facilitava di certo le cose.

L'attualizzazione del testo rispetto a quello che avrebbe potuto essere un suo ipotetico equivalente italiano degli anni Trenta del secolo XX non poteva e non doveva essere assoluta. Si è pertanto optato per alcuni "effetti speciali" che conferissero alla forma dialogica, di cui il teatro, essenzialmente, si compone, quella patina necessaria alla creazione dell'atmosfera presente nell'opera. Vediamo, dunque, alcune soluzioni traduttive adottate.

La parola croata *parobrod* è stata resa, in più punti, con le parole italiane *piroscafo* e *vapore* invece che con la, forse più letteraria, formula *battello a vapore*¹⁸. Quest'ultima rimanderebbe inevitabilmente a un contesto differente da quello che qui si intende riprodurre. Potremmo, ad esempio, associarla a un'ambientazione legata al delta del Mississippi e alle peripezie di Huck Finn di Twain. A questo punto sembra inevitabile un rimando iconografico, in stile echiano, verrebbe da dire: una nota collana di libri per ragazzi, denominata, appunto, *Battello a vapore*, usa nel suo logo proprio un battello per la navigazione fluviale in stile americano. Mentre, invece, quello che si ha bisogno di rendere nel contesto dell'*Albatros* è magari un residuo bellico della marina austro-ungarica con la ruggine che pare sanguinare dai bulloni, adibito alle traversate brevi fino alle isole dalmate. Niente grandi ruote laterali o quella singola posteriore, a mulino, niente dorature finte da casino galleggiante da film *western*, solo una sagoma quasi caricaturale, bianca, comignolo e tanti passeggeri dai vestimenti policromi. Pertanto, rendendo il termine croato *parobrod* con l'italiano *vapore* o con *piroscafo* si ottiene, in entrambi i casi, l'effetto arcaizzante necessario in un'opera scritta e ambientata negli anni Trenta del '900. Nel

¹⁸ Questa soluzione, tra l'altro, non appare nemmeno tra i termini offerti come traduzione del termine "parobrod" nell'imprescindibile, ma ormai obsoleto *Vocabolario croato-italiano* di M. Deanović e J. Jernej (Zagreb, Školska knjiga, 1993, p. 575) che invece riporta, tra le altre cose, *piroscafo (sic)*, (*bastimento a vapore*) e *vaporetto fluviale*.

primo caso si ottiene anche l'effetto aggiuntivo della pressoché totale resa del termine dialettale dalmata *vapor* (*traghetto a vapore*), derivato a sua volta dall'italiano. La soluzione, dunque, si amalgama perfettamente nel complesso tessuto linguistico dell'opera.

Allo stesso modo, la parola croata *orangutan*, pur avendo, naturalmente, un suo equivalente esatto nell'italiano moderno, *orangutango*, è stata tradotta con la forma *orang-utang*. Ancora una volta l'intento è stato quello di preservare l'atmosfera dell'epoca in cui l'opera è ambientata. Il termine *orang-utang*, oltre ad essere frequente nell'italiano per indicare l'animale in questione nel primo trentennio del Novecento, è anche il titolo di una delle prime opere teatrali di Luigi Antonelli (*L'orang-utang*, appunto)¹⁹ e rappresenta dunque un ulteriore rimando al teatro del grottesco, a un'intera epoca a cui l'opera di Ranko Marinković idealmente si riallaccia.

Sempre col fine di riprodurre il ritmo di una conversazione di settant'anni fa, si è scelto come forma di cortesia il Voi invece di un più agile e moderno Lei. Solo in un'occasione tale regola è stata violata con l'inserimento del sintagma «Ma mi faccia il piacere», tanto cara a Totò e più che nota al lettore italiano medio, come chiaro riferimento ad un certo tipo di comicità legato al varietà e al teatro di rivista.

Il personaggio di Orne Popere è stato oggetto di particolare cura da parte del traduttore per evitare che l'apparente rude semplicità, nella caratterizzazione, releghi in secondo piano altri significati legati alla sua *dramatis persona*. L'esistenza di Orne, realmente e metaforicamente, è stata costantemente in bilico tra la vita e la morte e, in più, dall'opera lui fa la sua comparsa alla stregua di un ectoplasma, simbolo dei fantasmi del passato che perseguitano Bonaventura e Tamburlinac. Così, nei punti in cui il personaggio entra in scena e in cui l'originale faceva ricorso al *c'è/ci sono* oppure semplicemente ad una frase nominale, si è optato, ad esempio, per un *appare* al posto degli equivalenti italiani delle forme originali con il cui impiego si sarebbe, a nostro avviso, perduta una parte della terza dimensione del personaggio. Con lo stesso fine, nel primo atto, quando Tamburlinac racconta di aver veduto Orne tra i passeggeri usa la parola croata *san*, che in italiano può essere resa sia con *sonno* che con *sogno*. Il contesto non dava indizi particolarmente chiari che potessero agevolare la scelta, per cui si è preferito "sogno", a rafforzare quel certo alone d'irreale associabile al personaggio di Orne di cui si è detto appena sopra.

Una menzione particolare la meritano di certo gli avverbi e le locuzioni avverbiali (espressioni come ad esempio «*smidollatamente sconnesso e liricamente malaticcio*» oppure «*demagogicamente lacrimevole*»), concentrati, perlomeno quelli di

¹⁹ Cfr. L. Antonelli, *L'orang-utang*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1905.

particolare interesse dal punto di vista traduttivo, nelle didascalie: essi sono stati tradotti più fedelmente possibile all'originale anche quando il risultato finale rischiava di andare contro alcune prescrizioni del corretto dire della lingua italiana. Queste espressioni, manifestazione dell'intervento della voce autorale, serbano al loro interno molta parte di quella fondamentale carica ironica sottesa all'intera opera e sono un ottimo esempio di quella volontà di rottura che si svilupperà appieno nel Marinković maturo.

Ciò che, invece, è stato necessariamente cambiato è la punteggiatura. La punteggiatura fa parte del corpo del testo e ne determina una grossa fetta di senso: da essa dipende in grande misura anche il ritmo stesso dei dialoghi. È stata quindi sottoposta ad un'inevitabile operazione di *restyling* per colmare il divario che si sarebbe creato non solo a causa della distanza cronologica tra l'originale e la prima traduzione, ma anche quello del passaggio da una lingua all'altra.

Così, ad esempio, è stato necessario limitare l'uso del punto esclamativo, molto più frequente negli anni Trenta, anche in Italia (si pensi ad esempio alla *Nemica* di Dario Niccodemi in cui recano il punto esclamativo battute che sul lettore moderno avrebbero un effetto tutt'altro che "esclamativo"). Allo stesso modo è stato necessario "spezzare" certi periodi ciceroniani retti insieme, in croato, dal frequente uso del trattino, del punto e virgola e della virgola, ma che in italiano avrebbero reso impronunciabile e poco scorrevole una notevole quantità di battute.

4. Conclusione

Per concludere, qualche osservazione di natura più teorica sulla traduzione teatrale, sempre con un occhio rivolto all'*Albatros* di Marinković.

Nonostante il dibattito, sempre fervente, sull'approccio a una traduzione teatrale²⁰ sembri portare verso un concetto "ideale" di traduzione che vi vedrebbe addirittura la collaborazione di attori, registi ecc., con lo scopo di ottenere una trasposizione "perfettamente scenica", questa versione dell'*Albatros* è stata portata avanti con convinzioni diverse.

La nostra opinione in merito si rifà ad un'idea di "duplice traduzione". La traduzione teatrale, cioè, sarebbe costituita da due fondamentali passaggi: il primo consisterebbe nel tradurre "classicamente" l'opera letteraria in questione, mentre il secondo sarebbe quello della *mise en scène*, durante la quale l'opera viene "tradotta" per la scena.

Chiunque abbia avuto praticamente a che fare col teatro, partecipando in vari modi all'allestimento di uno spettacolo, si rende perfettamente conto della

²⁰ Per un riepilogo si veda B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, in *Traduttologia*, 1/2006, pp. 55 – 70.

notevole carica utopistica e d'astrazione presente nel concetto su esposto della traduzione "sinergica", quasi multidisciplinare, con lo scopo di ottenere una perfetta traduzione teatrale.

Se si tiene presente che molto spesso, soprattutto nel teatro contemporaneo, si tratta di lavori che, pur possedendo tutte le caratteristiche del testo teatrale (la stessa forma dialogica, ad esempio), ne posseggono delle altre, come le didascalie scritte con prosa d'arte, di fatto irrappresentabili (la didascalia iniziale dell'*Albatros* ne è un ottimo esempio), che le fanno sembrare più opere scritte *sub specie theatri* che limpidamente teatrali, appare subito chiaro che il testo è teatrale prima e comunque un testo letterario, un'opera letteraria, e solo in un secondo momento uno spettacolo.

La traduzione, quella dell'*Albatros* nella fattispecie, è anzitutto la traduzione letteraria di un'opera letteraria che solo successivamente può, ma non deve, soggiacere a una "traduzione" per la scena, dovuta a quelle idee e scelte registiche che poi andranno a costituire le *Note di regia* di uno spettacolo o anche solo dovuta al semplice lavoro dell'attore, notoriamente fatto di soggettività millesimata.

PERSONE:

CIPRIJAN TAMBURLINAC, ex professore

ORNE POPERE, ex becchino, marinaio e giornalista

PADRE BONAVENTURA, guardiano del convento

ZANDE ROTTE, possidente

KEKA, inserviente di Rotte

Il dramma si svolge in mare aperto, nel salone viaggiatori di un piccolo piroscifo a breve percorrenza, in un pomeriggio di vento e di pioggia di un tardo autunno degli anni Trenta del XX secolo.

TAMBURLINAC è un intellettuale-naufrago che, nello sforzo della volontaria ascesa verso un tipo di amoralismo nietzschiano, è rimasto sconfitto nel primo scontro con la morale vigente. Dopo essere fuggito dal convento, egli ha capricciosamente ingoiato Nietzsche ed è rimasto preda di tale febbre nietzschiana (per lo più d'estrazione teorica) fino a quello scandalo molto poco chiaro che lo ha visto comprometersi moralmente ed uscire dal servizio. Ha, adesso, 33 anni. Sulle tempie cominciano ad apparirgli i primi segni della canizie, e sul cuoio capelluto, fra i radi e sottili capelli, comincia ad affacciarsi un'anemica e discreta calvizie. Appare pallido e miope, ha lenti spesse (meno 6 diottrie), e una voce catarrosa e monotona. È un decadente un po' perverso, iperculturato autore di feuilleton, che parla in maniera esaltata e pateticamente «compone delle belle frasi». Nelle sue movenze si denota una noia mista a superiorità, stravaganza, nevrastenica affettazione e un che da poseur. Tamburlinac è un causeur, ed è spiritoso, ma fino a un certo punto, fino a quando lo stato di cose reale non tollera più lo «spirito brillante»: in tal caso è codardo, banale, e sprovveduto come un bambino. In tempi lontani, con un ombrello, ha cavato un occhio a Orne e Orne ora vive in lui come una paura incessante di un pericolo inevitabile. Lui non vede un reale confine tra la realtà e il gioco, cosicché quando si suicida, non si tratta di un gesto spontaneo e deciso, lui è, in realtà, "morto per gioco" e morto con la convinzione che ha stupidamente scherzato con la vita. È un ciarlatano ciarliero e liberale, che prende le persone innanzitutto, in maniera letteraria, come "bizzarri", "originali" o "banali" o "cattivi" soggetti. Lui è, in poche parole, l'uomo col pappagallo.

ORNE è una figura alta, forte, dalle movenze lente e brutali di un ex becchino divenuto marinaio, l'uomo di mondo, l'uomo vissuto. È nel suo quarantaquattresimo anno di vita. Barba incolta e baffi poco curati, benda nera sull'occhio destro, sulla testa un berretto da marinaio sotto il quale spuntano folti capelli neri. Orne è un uomo molto chiuso che dietro la sua maschera sarcastica cela una personalità offesa, formata dalle dure esperienze di vita. C'è in lui, forse, dell'amore e della fede in una umanità diversa (da quella a cui si rifà Tamburlinac), ma qui lui è duro e nient'affatto sentimentale perché queste creature, che ha incontrato sul piroscavo, non le considera persone "vere".

BONAVENTURA è un conventuale alto e magro avvolto in una tonaca nera che gli pende addosso come se fosse vuota. È sdentato e perfettamente pelato, senza nemmeno un capello in testa. Fini occhiali dalla montatura dorata con grossi cerchi vitrei sul naso magro e sottile. Bonaventura ha da qualche anno

superato la cinquantina, con una voce strana, dalle tonalità nasali. Parla come se predicasse, con l'indice levato.

ROTTE è l'ultimo rampollo di un'antica famiglia patrizia, sopravvissuta alla "democratizzazione" borghese e a tutti i successivi tentativi plebei di liquidare la nobiltà della Dalmazia con varie "riforme agrarie". Tipico residuo dell'aristocrazia dalmata a cui è riuscito di sopravvivere nella generale decadenza economica della propria casta e che, come convinto "autonomista", rimpiange la "monarchia defunta" in cui aveva un ruolo, impegnandosi nel parlamento dalmata a Zara contro l'unione con la Croazia. Ha superato i settanta, è paralizzato e si muove a fatica con il suo bastone di ebano dal pomello d'argento, aiutato da Keka. Eppure in questo suo muoversi sgangherato permane un qualcosa delle pretese giovanili e della coscienza aristocratica, il che appare comico accanto all'evidente impotenza fisica. Bianca e appuntita barbetta veneziana, baffi, il "pince-nez" sulle narici legato con un nastro nero al collo, antico abito nero e bombetta nera. Cattiva parlata dalmato-insulare "ikava" con accento italiano e le frequenti "c" e "z" nella pronuncia. In quella sua lingua, come anche in tutto il suo portamento di superiorità, c'è la convinzione che tutto ciò è distinto e fine, e Rotte si agita assai se solo nota che qualcuno osa non apprezzarlo.

KEKA è un'anziana donna corpulenta che ha da tempo superato la cinquantina. Tutto il suo interesse è rivolto, in maniera pressoché assoluta, alle "cose terrene" della sua economia domestica e agli "affari" di famiglia e da possidente di Rotte. I suoi rapporti con quest'ultimo denotano un interessamento e una devozione maggiori di quanto una relazione di una serva con il padrone dovrebbe comportare. Nel suo atteggiamento servile nei confronti di Rotte vi è, oltre all'usuale rispetto, anche una certa docilità da schiava con evidente tendenza alla divinizzazione.

ATTO I

Grigio tardo autunno. Già da un po' di giorni imperversa ininterrottamente lo scirocco. Pioggia e vento. Attorno alle tre di pomeriggio, quando il primo cinereo crepuscolo inizia a rapprendersi sul giorno. Piccolo salone viaggiatori nelle viscere di un piroscavo a breve percorrenza che fa spola tra la città e le vicine isole. Gli oblò sono saldamente chiusi e bagnati dalle onde. Sotto all'oblò c'è uno scaffale con alcune valigie di piccole dimensioni sopra le quali sono disordinatamente gettati dei cappotti, impermeabili, un ombrello, alcuni pacchi, due cappelli ecc. Su una valigia nell'angolo, un pappagallo in gabbia. Giù, vicino alla parete, ci sono due brande coperte con velluto rosso. Su una parete un quadro da quattro soldi d'argomento marino (veliero in tempesta) e sull'altra una variopinta nature morte¹: sulla tovaglia bianca un'anatra sgozzata la cui testa pende dal bordo, un'aragosta cotta e rossa che si arrampica sulla schiena dell'anatra, poi una verza, una bietola e un litro di vino rosso, tappato con un limone. Al centro della stanza un tavolo, coperto con tessuto verde, con su sparse delle illustrazioni. Al centro del tavolo una lampada a petrolio in ottone, con molle su entrambi i lati e un abat-jour bianco di vetro smerigliato. La lampada serve solo come decorazione perché, tanto, sulle pareti e sul soffitto ci sono delle lampadine elettriche. Attorno al tavolo ci sono alcune sedie fissate al pavimento e girevoli sull'unica gamba, come le poltrone dei barbieri. Pareti in legno lavorato, marrone scuro, lucido. Sul soffitto bianco c'è una rientranza, sopraelevata rispetto al ponte che lascia entrare la debole luce autunnale, che, durante l'atto, si sta facendo sempre più debole. Sul pavimento due bacinelle. Il piroscavo si sta avvicinando a un'isola, ed è così entrato in una zona in riparo dal vento e il moto delle onde lo fa muovere ancora solo lievemente. Si sente il fruscio del mare e il vento fischia tra gli alberi e le funi. Sordi colpi di onda sui fianchi. Su, in coperta, lo stridere delle ceste, il pigolio degli avicoli e il solitario belato di una pecora da qualche parte nel profondo della nave. In tutto questo si fanno strada le voci umane, flebili e spaventate, più audaci nei momenti più silenziosi, che gradualmente sfociano in battibecchi e liti. Si sente il vociare di qualcuno, il riso femminile, baccano, fermento e il rompersi di un vetro. Risate generali. Dalle profondità del piroscavo il monotono rumore dell'asse. Quando la tela si sarà levata bruscamente, con ripetuti, energici strattoni, in scena si nota una certa confusione. Tamburlinac è sdraiato, poggiato sul gomito, mentre con l'altra mano gesticola eccitato. Vicino a lui Keka con un bicchiere sul vassoio, e Bonaventura, visibilmente agitato, morde un limone in maniera nervosa e distratta.

¹ In francese nel testo (N.d.T.).

BONAVENTURA: Allucinazione, allucinazione...

TAMBURLINAC (*In preda al panico di una paura recentemente patita, che perdura tuttora.*): Ma che allucinazione! Vi dico - l'ho visto, come vedo voi ora! È apparso lì, sulla porta; prima una ciocca di capelli sopra l'orecchio, poi quel suo unico occhio, che m'ha proprio morso con lo sguardo, e poi quella benda nera sull'altro occhio. È durato un attimo. Come se avesse semplicemente constatato: a-ha! Tamburlinac!

BONAVENTURA (*Pavido.*): Ma voi vi eravate appisolato? Forse era un sogno, dopotutto?

KEKA (*Facendo eco.*): Sicuramende. Sicuramende sci sunnate...

TAMBURLINAC: Ma come “sognato”? Ho dormito prima! Ma quando lui è apparso sulla porta ero sveglio. Appena un attimo prima stavo pensando alla sua terribile vita: becchino - davvero un'orribile professione! Me ne stavo sdraiato, esausto dopo tutto quel dondolio, e la mia mente lavorava pigramente, come in un preludio del sogno. In realtà, non mi ero addormentato affatto e all'improvviso qualcosa ha iniziato a tormentarmi. Qualcosa come il ricordo di una penosa circostanza... o che ne so io cosa? E qui siamo in una simile circostanza! Oggi pomeriggio, su in coperta. Mi ero appoggiato sul parapetto, osservavo il grigio paesaggio autunnale. Ero eccitato dal contatto con quest'atmosfera, dalla quale sono mancato per così tanto tempo. Per un attimo, quando mi sono girato, mi è parso che uno di quei volti in coperta avesse una benda nera sull'occhio. Quando ho cercato di guardare più da vicino, quel volto si è perso. Il mio primo pensiero è stato: Orne? Allora mi suonava ancora col punto interrogativo e l'avevo rimosso poco dopo. Ma quando mi sono rilassato qui, la cosa ha cominciato ad incuriosirmi. E così, rovistando tra i pensieri, mi sono accorto che essi ruotavano sempre attorno allo stesso argomento: quella benda nera!

KEKA (*Ancora prima che lui finisca, si dirige verso il tavolo, poggia il vassoio e si siede.*)

BONAVENTURA: E allora? È come dico io – un'allucinazione! Voi ci avete pensato troppo e, con tutta questa spossatezza dell'organismo, i nervi cedono e cominciano le allucinazioni. Anch'io sono stato poc'anzi tormentato da sogni molto confusi. Tutto quel vomitare ci ha provato.

TAMBURLINAC: Non capisco perché insistete così tanto sul fatto dell'allucinazione! Non sono mica un epilettico!

BONAVENTURA: Dio ce ne scampi! Ma poi eravate senza occhiali e con le vostre diottrie – converrete con me - anche se ci fosse stato qualcosa, non avreste potuto riconoscerlo. Voi stesso dite di essere debole di vista. Orsù.

TAMBURLINAC (*Titubante*): In realtà, sì, sono molto miope. A voi, oggi, vi ho riconosciuto solo dalla voce. (*Pausa. Poi di nuovo sicuro*) Ma nonostante tutto, no, quello, poco fa, alla porta, era Orne, adesso ne sono certo.

KEKA (*Entra nella discussione un po' controvolgia, come se la cosa non la riguardasse affatto.*) Mah, è strane che jì nn zo viscte niende! Sctave assetate aesse addò scinghe assetate mo. Vu dormivate tutt'e ddù. A lu padre guardijane je so raccote lu limone: j'ha cascade da la vocche e dapù me so assetate de nove aesse. A che lu punde vu ve sete gna mbaurite e sete svejate lu padre guardijane. Jì, dapù, so ite a vedè arrete a la porte e nn so truvate nesciune. Lu camerire ha uardate 'n gire, da nu pizze all'avetre – e nijende!

BONAVENTURA (*Con un po' di coraggio*): È interessante, professore, come voi iniziate a credere nei morti! Orne è morto da almeno dieci anni...

TAMBURLINAC: Non vorrà mica dire che sono superstizioso! (*Cambia tono.*) In fin dei conti... ma come fate a sapere con certezza che lui quella notte è affogato?... Io ci ho pensato spesso. Ho cercato di figurare a me stesso quella notte tempestosa in cui lui è scomparso. Lui, da solo, in una minuscola barchetta da pescatore, in mare aperto... (*Pausa, vento, voci dalla coperta.*) Ma ogni volta che così pensavo, ogni volta, da quell'acqua scura riaffiorava quella sua testa irsuta con la benda nera. Non riesco proprio a togliermi di dosso la sensazione che Orne sia comunque vivo e che quella benda nera esista ancora da qualche parte... come minaccia...

BONAVENTURA: Questa è una fantasia bella e buona! Un paio di giorni dopo quella tempesta i pescatori hanno ritrovato un asse di legno con la sigla 21 S, ed è la stessa sigla con cui quella barchetta era stata registrata presso le autorità marittime. È, dunque, da escludere che abbia potuto sopravvivere.

TAMBURLINAC: Sì, lo so io! Hanno ritrovato una carcassa in avanzato stato di decomposizione a cui non è stato possibile attribuire l'identità! Ci sono state delle circostanze che - mi permetta- promettevano bene: un occhio del cadavere era vuoto. Ma poi hanno scritto che si trattava di un sergente della marina che era affogato. Quindi, quella vostra morte di Orne rimane una faccenda problematica.

BONAVENTURA (*Lo interrompe un po' alterato.*): Vi prego: “quella vostra morte di Orne”! Cosa significa? Volete forse insinuare che l'ho ucciso io o che sono in qualche modo colpevole per la sua morte? Se proprio vuole saperlo, quella morte potrebbe riguardare voi più di chiunque altro!

TAMBURLINAC (*Apparentemente calmo.*): Voi siete davvero suscettibile! Ma io non volevo stuzzicarvi, parola d'onore! Io volevo solo esporre tutta questa faccenda di Orne davanti a noi, e non contro di noi. Perdonatemi!

BONAVENTURA: “A noi?” E che vorrebbe dire “noi”? Chi siamo “noi”? Non vorrete mica mettermi nello stesso fascio insieme a voi? Non ho mica cavato io a Orne un occhio con l'ombrello? Voi state diventando fastidioso. (*Va alla sua branda e vi si siede indignato.*)

TAMBURLINAC (*Colpito da quell'ombrello, si sforza di restare calmo.*): Sì, le verità sono, nella maggioranza dei casi, scomode. Mi creda, anch'io mi sento poco comodo per il fatto che avete menzionato l' “occhio”. Sì, io ho cavato un occhio a Orne coll'ombrello. È la scomoda verità! Ma la scomoda verità è anche un'altra: che voi l'avete denunciato perché rapinava le tombe, e che lui per questo motivo è stato in galera e ha perso il lavoro!

BONAVENTURA (*Evitando l'argomento.*): Ho litigato abbastanza con voi. Non ne ho più voglia! Grazie! (*Breve pausa.*) Voi siete sempre stato testardo. Ricordo molto bene quel giorno in cui vostra zia, la buonanima, vi ha portato da noi, in convento. Sedevamo nel chiostro, su quella panca di pietra. Le formiche ci camminavano su e giù, e voi, con un dito, le schiacciavate con una tale perversione che ho dovuto richiamarvi. Poi, quando pensavate che io non vi facessi più caso, vi siete messo a sterminare selvaggiamente quelle laboriose creature di Dio col cappello. Quello era vero e proprio capriccio, vera e propria testardaggine – e la mia prima delusione.

TAMBURLINAC: Io mi sto sforzando non poco per scoprire il nesso tra le formiche e ciò di cui stiamo parlando. Orne è arrivato molto più tardi di quell'ingenuo tentativo, vostro e di mia zia, di fare di me un frate! Io ve lo dico sinceramente: non sono mai stato portato per le tonache, e mi sembrava che voi preti spaventaste i bambini.

KEKA (*Inorridendo.*): Mamma me, che lengualonghe, oh Ggesù!

BONAVENTURA: Le sue blasfemie non mi sorprendono più. Vi voglio domandare solo una cosa: ma perché continuate a tirare fuori il “caso Orne”? Perché vi ostinate a creare un caso attorno a un profanatore di tombe, che non lasciava in pace nemmeno i morti. Credete veramente che io abbia paura di parlarne? Credete che io mi sia mai pentito di aver denunciato quel ladro?

TAMBURLINAC: Se voi vi siate pentito o meno – è affar vostro. La questione è se Orne sia vivo o meno – questo, ammetterete, non vi è del tutto indifferente. Perché vi siete così alterato poco fa quando mi era parso di vederlo? Perché avete così insistito che si era trattato di un sogno e di un'allucinazione, se non per convincere voi stesso che si era trattato di un sogno e di un'allucinazione? Avete addirittura cercato di convincermi che ho paura dei morti e solo per nascondere la vostra paura di quel morto, che proprio in questo momento potrebbe essere vivo.

BONAVENTURA (*Con finto gesto di superiorità.*): Voi siete davvero curioso. Imputate a me i vostri stati d'animo! Ma dico io, voi volete semplicemente dividere le vostre preoccupazioni e i vostri timori con me! E io vi ringrazio! Grazie.

TAMBURLINAC (*Inclinandosi educatamente.*): Prego. (*Poi si siede e si gira verso Bonaventura, con fare confidenziale.*). Sentite, padre Bone! La vostra testa mi sembra così saggia... Quindi io ora faccio seriamente appello alla vostra saggezza. (*Dalla tasca interna estrae un foglio di giornale.*) Ecco, vedete: questo è il numero di un giornale francese e mediterraneo, *Courrier du midi*. Leggete, per favore, la firma sotto quest'articolo: *Hommage à un vagabond²*.

BONAVENTURA (*Tentennando.*): Ma io non conosco bene il francese...

TAMBURLINAC: Leggete solo quella firma, così com'è scritta.

² *Omaggio a un vagabondo*. In francese nel testo (N.d.T).

BONAVENTURA: Questa qui? Ernest Poperé. Non so se si pronuncia così? C'è un accento su quest'ultima "e".

TAMBURLINAC: È sufficiente per ricordare che il "defunto" Orne si rimetteva anche lui Popere, ma senza l'accento sull'ultima "e". Mi sono imbattuto in quest'indizio in un *café*, sfogliando i giornali francesi. Dunque, che mi dite voi, padre guardiano?

BONAVENTURA (*Fissando il giornale.*): E che vi devo dire? Pura casualità! Inoltre, questo si chiama Ernest!

TAMBURLINAC: Sì, certo, l'importanza di chiamarsi Ernesto! Ma se voi poteste leggere l'articolo di quest'Ernesto qui, lo trovereste molto interessante in alcuni punti in cui vi sono chiare allusioni a un naufragio, a una fuga, punti in cui si parla di un frate...

BONAVENTURA: Mi è tutto piuttosto indifferente. Tutto ciò non rientra nella sfera di competenza del mio convento e ciò che non rientra nella sfera di competenza del mio convento non mi riguarda.

TAMBURLINAC: Sì, ciò non rientra nella sfera di competenza del vostro convento, ma rientra nella vostra sfera personale. Se Orne è davvero tornato, allora questo rientra, a maggior ragione, nella nostra sfera di competenza, nonostante voi non gradiate che io vi metta sul mio stesso livello! In realtà, avete ragione! Voi, difatti, non c'entrate nulla con me! Perché Orne è abbastanza intelligente da capire la differenza tra il mio ombrello e la vostra denuncia. Il mio ombrello era chiaramente autodifesa. È accaduto nella mischia e nella rissa, involontariamente e accidentalmente! Mi stavo difendendo e non mi passava nemmeno lontanamente per la testa di accecarlo! Ma voi, voi siete stato calcolatore e avete agito di *sua sponte*! Non capisco quindi tutto questo vostro sforzo di recitare la parte dell'uomo buono del tutto estraneo ai fatti!

Risate in coperta. Il vento fischia a intermittenza.

BONAVENTURA: Voi vi comportate come se quell'Orne fosse da qualche parte qui dietro la porta e vi stesse ascoltando. Vi state giustificando dinanzi a questo vostro fantasma come se vi stesse per mangiare. Ma non vi rendete conto quant'è infantile tutto questo, avere paura della propria

immaginazione? Quel vostro Orne è un ectoplasma. State spaventando voi stesso, come un bambino! *(Con tono più caldo.)* I vostri nervi sono malati. È la mania di persecuzione. Voi siete un bambino, caro professore. Tutto questo è infantile... *(Alle ultime parole si gira verso Keka, come per chiederle aiuto. Keka è seduta, china sul proprio quaderno, con il lapis in mano che di tanto in tanto umetta con la bocca.)*

KEKA: È sicuramende li nirve. Pijate la camumille nghe ddu frunnetelle d'allore la sere prime de jì a durmì. Le nirve vusctre s'ha' ndebbulite e pe sctu mutive esaggerate, professò.

TAMBURLINAC *(Scatta in piedi arrabbiato.)*: Io esagero? Io mi sto solo comportando come un uomo onesto dinanzi alle responsabilità e per questo mi agito! *(Fa un cenno di disprezzo con la mano.)* Del resto, siete voi le persone senza nervi! Nulla vi turba. Non fate altro che guardare ottusamente la gente che si contorce e muore nei letti come se guardaste le mosche volare dalla finestra. Siete insensibili come becchini. Voi ai funerali cantate i salmi per far sì che gli altri piangano di più, ecco come siete voi!

BONAVENTURA: Libri, libri! Tutto questo voi l'avete letto da qualche parte.

TAMBURLINAC: Libri? Io non sono come voi! Io i nervi li ho! E ci tengo! Se sciaguratamente fossi come voi, giudicherei la mia persona con un "puah!"

BONAVENTURA *(Come con un paziente disobbediente.)*: Calmatevi, caro professore. Se vogliamo proprio essere sinceri, vi agitate per nulla. Lo sapete anche voi stesso che le cose con quel benedetto Orne non stanno così. Lui non esiste. Quell'orribile uomo vive solo in voi, come una paura. E quell'articolo, voglio dire, lui non avrebbe mai potuto scriverlo, anche se fosse vivo, perché a malapena sapeva scrivere. In francese poi! Dunque, tutto questo non ha senso. Il fatto che voi crediate di averlo visto non è altro che la conseguenza della stanchezza dei vostri nervi. Calmatevi.

KEKA: Li nirve, li nirve.

TAMBURLINAC *(Lo ascolta distrattamente. Passeggia nello spazio ristretto, guarda dall'oblò gettando con una certa frequenza uno sguardo inquieto a destra, verso la porta.)*: Avete una voce incredibilmente calda, come se v'importasse davvero

di me e dei miei nervi. Come un'amante. E io, ora, sto cadendo in tentazione di dimenticare tutti i miei trascorsi con voi. Su un punto però non transigo! Io sento che Orne è da qualche parte qui, nei paraggi. Vedete, è questo ciò che ora importa e tutto il resto è irrilevante. Per quel che concerne l'articolo, Orne è sempre stato molto intelligente, leggeva molto e in dieci anni avrebbe potuto imparare dieci lingue, non solo il francese.

BONAVENTURA (*Lievemente titubante, sdolcinato.*): Sembra tutto una vostra paura, caro professore. Siete perseguitato da *un'idea fissa*³. Lo si vede anche dal modo in cui raccogliete i dati, seguite i giornali, ritagliate gli articoli... Tutto questo è, secondo me, sintomo di disturbi psichici.

TAMBURLINAC: E il fatto che voi da dieci anni ricordate il numero che portava la sua barca, quello non è paura? Non è "secondo voi" sintomo di disturbi psichici? Ma mi faccia il piacere!

BONAVENTURA: Io ho memorizzato quel numero del tutto involontariamente. Se n'è parlato così tanto al tempo e siccome, grazie a Dio, ho una buona memoria, l'ho ricordato. Come avrei potuto non ricordarlo? Vero, siora Keka?

KEKA: Pe' la madosche, allore se n'ha parlate tande de lu fatte che Orne avè rrubate la barche a nu pescatore...

TAMBURLINAC (*Con disprezzo*): Mi state dando entrambi sui nervi! Voi, padre guardiano, e questa siora Keka qui! Che non sa dire altro che Orne ha rubato la barca a un pescatore e voi che rapinava le tombe. Uno potrebbe pensare che qui parliamo di un ladro professionista. Il mio cervello non è in grado di comprendere cotanta perfidia!

KEKA (*Con finta mitezza, dietro cui ribolle l'ira.*): Vu sapete sulamende nzultà la gende...

TAMBURLINAC: E chi vi ha insultato? Io vi avrei insultato? Tssss!...

BONAVENTURA: Come non avete insultato? Oltre ad aver insultato me, avete detto a siora Keka che vi dà ai nervi. Quando ci siamo sentiti male, lei si è amorevolmente presa cura di noi, e quando rischiavamo di affogare lei ha pregato con fervore...

³ In italiano nel testo (N.d.T)

TAMBURLINAC: Non sopravvalutate tanto i meriti della siora Keka nel nostro non essere affondati. Nel panico più totale, lei si occupava dei conti: due galline, un sacco di granadiglia, dieci chili di maccheroni... Io, perdio, vi ho ammirato! Il mio Zarathustra si era accapponato come una chioccia e si era messo a saltare nella gabbia come se fosse impazzito. In quel momento è venuta anche a me un po' di paura, ma mi è riuscito di formulare un pensiero: interessante davvero! La nave sta affondando e questa qui fa i conti per il suo padrone!... Scusate, non è mia intenzione insultarvi, ma ho pensato così!...

KEKA (*Si alza ed esce platealmente per la porta di sinistra.*): Che ce puzza Ddi libberà da na lengue accusì vrette!

TAMBURLINAC (*La segue con lo sguardo arricciando le labbra.*)

BONAVENTURA (*Solennemente indignato.*): “La loro gola è una tomba aperta, il veleno di serpente è sulle loro labbra” – recita la Lettera ai Romani. Non aggiungo altro. Perché voi blaterate e insultate chiunque.

TAMBURLINAC: Eh, eh, eh... e voi al contrario enunciate solo vegetarianamente nude verità!

BONAVENTURA: Già, già, sapevo che avreste detto così. È così che parlano dei romanzieri liberali. Io non vi rispondo nemmeno perché. (*Fa una smorfia e si mette a succhiare il limone. Con tono diverso.*) Mi sento male. Mi sembra che sto per vomitare di nuovo. Mi sento come se qualcuno con le unghie mi graffiasse lo stomaco... (*Si mette sdraiato e volta le spalle a Tamburlinac. Pausa.*)

TAMBURLINAC (*Con un po' di finta compassione.*): Una volta ho letto che le bucce d'arancia secche sono un ottimo rimedio contro il mal di mare. Le usano persino i principi inglesi! Io però, padre Bone, sono dell'opinione che la scarsa resistenza del vostro stomaco abbia a che fare, magari anche solo indirettamente, con le vostre, mi consenta, testarde abitudini alimentari. Perché, vi prego, immaginate Gengis Khan...

BONAVENTURA (*Lo interrompe con un gesto apatico, senza voltarsi*): Ancora con questo Gengis Khan! So esattamente quello che state per dire: i popoli primitivi, la carne cruda, energia e così via... Sì, e degli ormoni - vi prego, khe - khe - or - moni! Io non so per quale ragione seguitate con tale

insistenza con questa cosa dell'essere carnivori e con l'ateismo? Solo, vi prego, non maltrattatemi più! Io sto morendo. Non vedete che io sto morendo? Abbiate un po' di riguardo, perdio!

TAMBURLINAC: Ma io vedo che questo vostro chiodo fisso vegetariano vi sta rovinando. Voi fungete da esempio dall'effetto deterrente, caro padre Bone, voi pesate cinquantadue chilogrammi in tutto, peso vantato oggi da voi stesso, vi mancano quasi tutti i denti e non avete un singolo pelo in testa – in una parola: somigliate a Gandhi! Ecco, la vostra testa è nuda come questo *abatjour*! (*Picchietta con il dito sull'abatjour.*) E insistete ancora nel difendere questa follia suicida! *Chaque fou a sa marotte*⁴, dice un proverbio francese.

BONAVENTURA (*Si gira verso Tamburlinac, alterato.*): Vi ho chiesto, cortesemente, di non maltrattarmi! Voi punzecchiate! Voi insultate! Tutte quelle cose che avete detto contro il vegetarianesimo, da un punto di vista strettamente scientifico, voglio dire, non sono niente!

TAMBURLINAC (*Ironico.*): Hm, scientifico...

BONAVENTURA (*Infervorandosi.*): Sì, voi vorreste ridurre tutto molto semplicemente a delle mele, come se si trattasse delle mele. Mentre lì, in realtà, si cela il senso...

TAMBURLINAC (*Ironicamente curioso.*): Il senso...

BONAVENTURA: Voglio dire, il senso del nostro ordine e la morale più alta dei comandamenti: “Non uccidere!” (*Ha sollevato l'indice nel senso di comandamento.*).

TAMBURLINAC (*Mettendosi in una posa ironica e sminuente.*): Caro padre guardiano, se foste vissuto nell'undicesimo secolo, voi sareste stato bruciato dall'Inquisizione come eretico. Da qualche parte in Germania, a Goslar, se non erro, verso la metà dell'undicesimo secolo l'Inquisizione ha fatto impiccare alcune teste dure che non “volevano” macellare le galline. Voi siete chiaramente un eretico nel senso medievale del termine!

⁴ Ogni folle ha la sua gioia. In francese nel testo (N.d.T)

BONAVENTURA (*Indignato, rabbioso*): E voi siete chiaramente un folle nel senso moderno del termine. (*Poi gira la testa con un gesto deciso verso lo schienale e rimane immobile in quella posizione.*)

TAMBURLINAC (*Ride soddisfatto*): Vi arrabbiate? Comico! (*Pausa. Attraverso il vetro Tamburlinac guarda il mare scorrere accanto all'oblò. I colpi dell'acqua sono deboli e il vento fischia molto debolmente. Sul ponte si conversa. Il rombo delle macchine, uniforme, monotono, noioso. Momenti di noia paurosa. Tamburlinac guarda lungamente dal finestrino, poi si leva, guarda Bonaventura con una smorfia scherzosa e si mette a camminare. Spinge schifato col piede la propria bacinella sotto la branda. Di nuovo accanto al finestrino. Guardando fuori, vorrebbe continuare la conversazione interrotta. Quasi fra sé e sé.*) Il vento ha cessato quasi del tutto e verso nord, lontano, ci sono dei lampi... Potrebbe essere il preludio di una tempesta!

Bonaventura non reagisce. Silenzio. Dietro la porta, a destra, la voce del cameriere di bordo: Cosa? Un cappuccino? Due caffè turchi? Va bene!

TAMBURLINAC (*Scatta irrequieto al suono di quella voce ma, vedendo che si tratta del cameriere, si tranquillizza. S'annoia. Prende la gabbia con il pappagallo e la mette sul tavolo. Battendo il ritmo con la mano scandisce al pappagallo*): Dunque, Zarathustra, ascolta attentamente:

E un bitorzolo è un bitorzolo –
tutto il mondo lo sa,
per questo il bitorzolo
paura non mi fa!

Mbè, Zarathustra! Prego! E un bitorzolo è un bitor... (Lo incita con il dito, ma Zarathustra è apatico e non fa che arruffarsi.)

BONAVENTURA (*Sentendo quell'insolita conversazione si volta di colpo, meravigliato*): Come? Con chi...? A-ha, col pappagallo! Mi ha quasi spaventato! (*Guarda Tamburlinac e ride.*)

TAMBURLINAC: Sa, questa è la sua quotidiana razione di educazione. Articola già piuttosto bene alcuni suoni, ma oggi pare indisposto. Quando vuole però pronuncia alcune sillabe in maniera molto chiara. Zoroastro! Attento! Pi- pi- cio- la- ra- ga- cio- la!⁵ Mbè, Zoroastro, attento: pan bi- sco-

⁵ In italiano storpiato nel testo (N.d.T).

to⁶... (*Deluso dalla mancata riuscita del suo numero.*) Eh sì. Vi ripeto: oggi è del tutto fuori forma. Eppure sa dire così bene: Marietta, cinque cento cinquanta cinque, pappagallo sette ore...⁷

BONAVENTURA (*Ride scettico.*).

TAMBURLINAC: Voi non ci credete! Mi sta proprio facendo fare una figura barbina, l'asino! E il bitorzolo è il bitorzolo... Bussa via, stupida bestia! (*Rimette Zarathustra sulla valigia.*) Questo maltempo lo ha messo decisamente fuori combattimento, come anche voi. (*Cambia argomento con un vero e proprio balzo da circense.*) Ma lo sa, padre Bone, che ci sono i lampi. C'è una bonaccia pressoché totale e ci sono i lampi. (*Guarda dall'oblò.*) Il cielo è completamente buio: si sente proprio, il peso plumbeo delle nubi. Sono tutti presagi di una brutta tempesta.

BONAVENTURA: Ma che tempesta! (*Sbadigliando.*) Se tra due ore, due ore e mezzo, siamo a casa!

TAMBURLINAC (*Considerazioni sentimentali con una punta di patetico.*): Avete detto "a casa"? Come mi suona strano! A casa! *Chez moi!*⁸ Io non ho mai avuto questo "a casa". I miei compagni di studi spesso parlavano delle loro case genitoriali e io non ho mai potuto dire: "A casa da me"... Tutto ciò mi era completamente estraneo, come a uno zingaro. Sono sempre stato l'ospite, l'inquilino, *addenda*. Mio padre non lo ricordo proprio. E di mia madre serbo solo ricordi confusi, per giunta non belli: una mattina mi ha fatto alzare dal letto, completamente nudo, e mi ha esposto alla finestra: mi ha tenuto così a lungo. Giù in strada la gente accorreva e io gridavo. Mi vergognavo. Poi, in segno di protesta, ho orinato e lei mi ha messo giù e mi ha picchiato. Potevo avere allora quattro - cinque anni, ma ricordo tutto molto bene. Donna eccentrica. La mia vecchia zia, Barbara, non mi ha mai parlato dei miei genitori, così ora il sentimento del figliol prodigo dinanzi alla casa paterna mi giunge del tutto nuovo.

Dall'oblò il lampo lieve di un fulmine lontano.

TAMBURLINAC (*Siede al tavolo, curvo. Lo sguardo fisso da qualche parte nel vuoto. Pensoso e immobile. È visibilmente provato. Dopo la pausa e i sospiri prosegue con*

⁶ In italiano storpiato nel testo (N.d.T).

⁷ In italiano nel testo (N.d.T).

⁸ In francese nel testo (N.d.T).

voce cupa e sincera. Bonaventura lo ascolta a malapena cosicché Tamburlinac parla principalmente per se stesso.): Sono stato via da qui sette anni. E mai un pizzico di nostalgia per tutti i sette anni. Ora, al ritorno, l'apatia. Io non amo questo nostro paese. La patina sporco - sudicia di quei nostri tetti ha da sempre risvegliato in me una certa tristezza sepolta. Su quei tetti c'è qualcosa che mi spaventa! Frammista al panico, è una certa paura della povertà e della sporcizia. Paura dell'ambiente, del dialetto, delle parole volgari e del cinismo. E sembra proprio che la nostra indole volgare abbia determinato la fisionomia delle nostre case, con i comignoli storti, con i passerì e i gatti, con i vecchi stracci che sventolano alle finestre quando soffia lo scirocco. Ho ricercato quegli inclinati e asimmetrici tetti nelle giornate uggiose quando sono bagnati e tristi, ho ricercato questa mia paura, questa malinconica tristezza dei nostri tetti nelle tele dei pittori che imbrattavano la Dalmazia nei luoghi di villeggiatura, e ho avuto l'impressione che dipingessero delle quinte. Nei loro scenari estivi i tetti ostentano il rossore da parata immersi nel verde dei limoni e delle palme, in primo piano c'è qualche aloe inclinata o un cipresso decorativo-simbolico; su, il cielo con le sfumature d'azzurro; giù, il mare blu con la vela bianca in lontananza; e il tutto bagnato dal portentoso sole di mezzodì. Stavo dinanzi a quelle decorazioni come un nevrotico che guarda un'operetta. Rimirando quelle affettazioni assolute con l'interesse turistico ho cercato di scacciare il mio oscuro sentimento di grigiore, di scirocco e della pioggia addosso, ma invano. (*Breve pausa, sospiro profondo. Si alza e cammina.*) Quello che temo di più adesso, ad esempio, è quell'imboccatura del porto con il cimitero sulla destra. Quei cipressi fitti fitti incombenti sui monumenti funebri verso sera sono completamente neri e immobili, come fantasmi. La paura di quei cipressi risale agli anni del mio noviziato in convento. Quel vostro convento, accanto al cimitero, tra i cipressi, con i suoi muri bianchi, mi fa lo stesso effetto di un monumento funebre alla mia fanciullezza, che è stato brutalmente assassinata dietro quei muri? (*Commosso dai tristi ricordi pronuncia le ultime parole con il tono d'indignata ribellione.*)

BONAVENTURA (*Toccato dalle ultime parole, interrompe l'ascolto passivo.*):
Continuate pure, vi prego: io vi ascolto. Vorrei solo sentire come vi avremmo "assassinato" nel convento? Se parlate così dei vostri morti, nulla mi meraviglia. Capisco che siete irritato per la situazione difficile in cui vi trovate, ma non è tutta colpa vostra? Chi ha rovinato la vostra bella carriera da professore se non voi stesso? Avevate davanti a voi una miriade di opportunità e un giorno potevate aspirare ad avere la cattedra all'Università. Pur non essendo io d'accordo con le vostre idee, voglio dire, non posso

negare che vi eravate seriamente affermato. Non avete forse rovinato tutto voi stesso con i vostri affari loschi? (*Si alza per essere più suggestivo nel parlare.*)

Dalle finestre i lampi si fanno più frequenti. Tuoni lontani. Sul ponte c'è più movimento.

TAMBURLINAC (*Fino all'ultima frase di Bonaventura era apaticamente passivo, ma adesso scatta.*): Voi, padre Bone, mi provocate! Di che “affari loschi” state parlando? Io vi avverto... che ... Sì, io vi avverto! Io vi ho spiegato bene cos'era tutta quella mia *affaire*...

BONAVENTURA: E voi pensate che io non abbia notato come avete evitato di parlare proprio di “quella vostra *affaire*”. Pensate che io creda sia stato tutto un fatto politico? Era una cosa ben più piccante della politica... Era politica sessuale, per così dire!

TAMBURLINAC (*Irritato.*): Ma dopotutto che v'importa a voi cos'era? Era quello che era! Era quello che è! È una cosa mia, privata! Non mi sono mai confessato da voi. E poi perché mi gridate contro in quel modo lì? Davanti a chi volete compromettermi?

BONAVENTURA: Non vi devo mica compromettere io! Ci avete pensato voi stesso, signor professore.

TAMBURLINAC (*Ha accusato il colpo e cerca di spostare lo scontro su un altro terreno.*): È tutto il pomeriggio che continuate a titolarmi “signor professore” con quell'aria di sfida ed è proprio una cosa invereconda! Voi sapete benissimo che io ho smesso di essere il “signor professore” quindi anche “signore” e “professore”! No, “signore” ancora no! E quindi perché mi provocate? In quel titolo, anche quando impiegato con buone intenzioni, vi è un che di ciarlatanesco quindi vi prego di tralasciarlo del tutto quando vi rapportate a me! (*Affettazione.*) E per quel che concerne il resto, io sono carnivoro e ateo – in una parola: una persona viva con pulsioni e passioni! Un uomo con la libido!

BONAVENTURA: Sì, sì, certo: un uomo - come avete detto? - con la libido... e con un pappagallo! Voi siete una “personalità forte”! Specie in campo sessuale! Senza dubbio!

TAMBURLINAC: Sì! Anche in quel campo! Sì! Anche in quello! Io non mi sono castrato con il vegetarianesimo! E questo suo vegetarianesimo poi!... Eppure non siete ancora senile... Io lo considero un patologico tentativo di risolvere una volta per tutte un vostro conflitto interiore. Voi titubate tra l'ascetismo francescano e la vostra disposizione laica. La vostra passione per la raccolta dei "beni terreni" racchiude in sé, a mio avviso, un represso sfondo sessuale. Voi così compensate doppiamente il vostro ascetismo sessuale: da una parte amucchiate le ricchezze per il convento e dall'altra godete del fatto di non mangiare come si deve.

BONAVENTURA: Mere idiozie materialiste! Che ricchezze amucchio io? Si vede che avete coscienziosamente letto Zola! È Zola, questo.

TAMBURLINAC: Zola? Ma quale Zola! Voi siete, ad esempio, molto debolmente religioso nel senso mistico della cosa, come lo era, diciamo, San Francesco. E tutto quel complesso religioso lo avete trasferito sulla vostra utopia vegetariana, che non è altro che erotismo mistificato. In tutto quell'affettato aspirare a qualcosa di "immateriale" e "incorporeo" voi avete tentato di fare delle concessioni al vostro corpo, ma da un'altra parte il corpo rifiuta le vostre offerte dicendo: "Grazie! Fammi mangiare". Lo si vede dalla vostra costituzione fisica, che cerca del cibo. Il vostro vegetarianismo è, in realtà, un fuggire il pericolo, affinché da quella vostra sublimata elevazione non precipitate verso l'animalesca libidine!

BONAVENTURA (*Che lo ha ascoltato col sorriso*): Ordunque, io credo che voi siete ormai pronto o per il manicomio o per una palla in testa. Voi siete un pazzo completo! Ma vi prego: io sono – io sono, secondo voi-vegetariano *in primis* per sfogarmi eroticamente e poi, *in secundis*, sono ancora vegetariano per salvarmi dall'erotismo! Molto assennato, davvero!

TAMBURLINAC (*Non ha voglia di rispondere; fa un cenno con la mano e si dirige verso il pappagallo. Lo stuzzica col dito e gli fischieta qualcosa.*)

Nella cabina si fa sempre più scuro e di conseguenza i lampi si vedono meglio. Tuoni lontani. Del movimento sul ponte. La pausa dura relativamente a lungo.

TAMBURLINAC (*Inaspettatamente*): Avete mai sentito parlare di Sigmund Freud?

BONAVENTURA: Freud? Sì, è quel pornografo viennese. Secondo lui il rapporto sessuale è la cosa più importante nella vita.

Tamburlinac non ascolta Bonaventura. Pensa a qualcos'altro; ascolta il movimento in coperta. I tuoni sono sempre più chiari e vicini. Voci in coperta.

TAMBURLINAC (*Ascolta il vociare sul ponte.*): Sentite? Si muovono! È l'allarme per la tempesta! (*Preoccupato.*) E noi siamo ancora molto lontani e in mare aperto...

Entra Keka, da sinistra.

TAMBURLINAC: L'uomo avverte il pericolo come l'animale. Ritengo questi due sentimenti molto simili nella loro essenza. (*Silenzio.*) Voi conoscerete sicuramente quella credenza popolare secondo cui ogniqualvolta c'è un prete sulla nave c'è un naufragio. Un'assurdità, in realtà, nella quale io comunque trovo un senso simbolico.

BONAVENTURA: Voi, mi pare, troviate in ogni stupidaggine un "senso simbolico". So molto bene a cosa alludete!

TAMBURLINAC: Io ho semplicemente espresso un mio timore. E se quelli lassù, in una situazione disperata, si ricordassero che, ad esempio, la vostra presenza sulla nave è l'unica causa del pericolo e – flac! (*Mima il gesto del gettare qualcosa in mare con una traiettoria a parabola.*)

BONAVENTURA (*Agitato.*): Come non siete timorato di Dio! Penso che voi fareste dei salti di gioia se loro - Dio non voglia! - facessero così! Voi siete privo di una qualsivoglia morale: senza il timore di Dio e la vergogna dell'uomo.

La tempesta si appropinqua lentamente. Tuoni e fulmini, ma il vento ancora non c'è e l'acqua è ancora perfettamente calma.

KEKA (*Quando i tuoni sono più forti mormora.*):

Sanda Barbare, Sande Scimone,
libbereme da ssu tuone,

de ssu tuone, da ssa sahette
Sanda Barbare benedette!⁹

TAMBURLINAC (*Riacciandosi alle parole di Bonaventura.*): Il duca de la Rochfeoucauld ha detto in una delle sue massime: “Nella sfortuna dei nostri amici c’è qualcosa che non ci dispiace del tutto”, e non si può dire che quello scettico non conoscesse gli uomini. E voi siora Keka, non avete paura di questo... cioè del maltempo?

KEKA (*Di malavoglia.*): Tutta vulundà de lu Signore...

TAMBURLINAC: Come siete banale voi, siora Keka. (*Sbadiglia.*)

KEKA: Nn seme mica tutte cum’a vvu. Pacienze! Sanda Barbare, Sande Scimone...

TAMBURLINAC (*Distratto.*): O Santa Barbara, Santa Barbara! Anche la mia zia defunta si chiamava Barbara. E anche lei, poveretta, aveva delle ambizioni santifere. Lei, poverina, aveva paura di certi suoi peccati fittizi ed è morta quasi affamata in quel vostro asilo. Quando l’ho visitata per l’ultima volta, la zia Barbara, la buonanima, era sdraiata su dei cavalletti in un buco umido con un soffitto a volta con una feritoia al posto della finestra. Era ormai completamente sfnita. Mi guardava... era commossa dalla mia tonaca: vedeva in essa una garanzia per un suo modesto angolo in paradiso. Quell’egoismo senile mi ha stupito! Le dicevo che era stata ingannata e che tutta quella pietà era vergognosa, ma lei era ormai completamente sorda. Mi guardava aprire la bocca e sorrideva credendo le stessi raccontando come sono felice. Quattro giorni dopo lei si è trasferita nel suo cantuccio paradisiaco e io sono fuggito dal convento.

KEKA: La signore Barbare, che la bonaneme, ha capate esse scesse che la sctanzje. Pe’ penetENZE. Esse ha avute cure de l’anima sè e no de lu corpe peché lu corpe va ‘n derre e se mbuzzinisce ma l’aneme...

BONAVENTURA: Lasciatelo stare, siora Keka! Non ha senso... Basta sentire in che modo il signor professore qui parla della sua zia trapassata. Voglio dire, basta quello per interrompere ogni conversazione con lui!

⁹ In italiano nel testo (N.d.T).

TAMBURLINAC (*Lo imita.*): “Voglio dire, per interrompere ogni conversazione con lui”. Perché lui parla senza pietà di una vecchietta egoista, che ha così ben pagato per la salvezza della sua anima! E io la odio! Odio la sua anima! Cosa me ne viene di tutto questo? E a lei cosa ne è venuto, alla fin fine? Un buco ammuffito con un grigio raggio di luce proveniente da una feritoia! Mi è cascata la faccia dalla vergogna quando ho visto dov'è sdraiata la sorella di mio padre, la ricca e rispettata siora Barbara Tamburini! (*Le ultime parole le pronuncia con patetismo e affettazione.*) Non avete ritenuto necessario darle almeno una dignitosa assistenza! Quel buco puzzava – puah! Mica anche quel fetore era per penitenza? Lei era sensibile alla pulizia e quella vecchia strega, che la serviva, leccava i suoi piatti e sputava per terra!

KEKA (*Esce ancora una volta platealmente dall'uscita di sinistra.*): Li sinte quesse, Signore me?

TAMBURLINAC: Esploderei se dovessi tacere ancora! Devo aprire le valvole ai miei nervi. Voi vorreste proprio questo, che io mi disfacciassi, che non esistessi più! E cosa temete? Io sono in disarmo: sono rovinato! Sto scrivendo il necrologio a me stesso da un mese, con parole molto toccanti. (*Dopo la rabbia, che sta affogando in un umorismo basso, la discesa graduale, quasi fino alle lacrime.*)

BONAVENTURA: Vi siete rovinato voi stesso...

TAMBURLINAC: Questo non è vero! Io volavo! Già! Cosa ridete! Volavo! Libero come un augello, come un avventuriero dell'aria e vagabondo, volavo “par dela le soleil, par dela les ethers, par dela les confins des spheres étoilées”...¹⁰ Dalla mia fuga dal convento io mi libro sul baratro e che cosa strana se mi trovo sul fondo! È semplicemente come... sedersi! (*Si siede. Costernazione.*)

BONAVENTURA: Era una questione di morale, non di danaro. Voi vi siete rovinato moralmente.

TAMBURLINAC (*Offeso.*): Io sono rovinato? Voi proprio non vi rendete conto che una persona si può anche offendere con una simile

¹⁰ «oltre il sole oltre l'etere, e l'estremo confine ancora sorpassando delle sfere stellate» (Ch. Baudelaire, *Elevazione*, in Id., *I fiori del male*, traduzione e cura di A. Prete, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 41).

espressione piena di zoticaggine! Rovinato! Cosa intendete con questo termine meritevole di disprezzo? Se - dopotutto per merito vostro! - mi trovo in una situazione un po' disagiata, non mi sembra ancora il momento di usare quella famosa espressione "rovinato". Quando voi - che possedete tutto ciò che doveva appartenere a me - parlate della mia rovina materiale, io lo attribuisco alla vostra ben nota sfacciataggine! Di più, lo chiamo cinismo, sì, sì!

BONAVENTURA: E io, al contrario, chiamo voi irresponsabile per quello che dite. Anche se andreste trattato diversamente. Se la vostra defunta zia, di sua spontanea volontà - voglio dire - senza alcuna diretta o indiretta pressione, ha regalato al nostro convento i suoi averi provvedendo per la salvezza della propria anima e per il vostro futuro, che voi avete rovinato con la vostra pessima condotta - voglio dire - con che diritto gettate la colpa della vostra posizione attuale su qualcun altro? Del resto io l'avevo previsto tutto questo. Già nei primi giorni del vostro noviziato mi era chiaro che c'era qualcosa che non andava in voi. Quando padre Celestino mi comunicò che la vostra cella era vuota e che dalla finestra pendeva un lenzuolo, io appresi quella notizia come un qualcosa che aspettavo da un giorno all'altro. Nel vostro sguardo leggevo le vostre intenzioni. Avevo un presentimento circa la vostra fuga.

TAMBURLINAC (*In preda ai ricordi, smidollatamente sconnesso e liricamente malaticcio*): Ah, quella fuga! Com'era allora tutto così romanticamente infantile e bello! Allora al posto di questa pelata avevo una tonsura. Sotto quella sottana nera divampava la mia vita come un vulcano e io ero costretto nei ferri del celibato. Vivevo la donna come il velluto, il *velours* quando lo si accarezza con la mano: era il puro tocco della seta, calore, morbidezza, caldo sussurro nella notte... Il fruscio dei cipressi giù al cimitero, e io mi eccitavo per la presenza del pallido ed effeminato padre Narciso. Oh, quanto ho sofferto per colpa di padre Narciso! Per spiare quelle segrete simpatie mi fustigavo a sangue, con lo sguardo fisso su quel volto estatico del buon santo di Assisi che pendeva sopra il letto per scorgere nei suoi buoni occhi un qualche segno di perdono. Ma quegli occhi erano fermamente rivolti al cielo e non si curavano delle mie sofferenze terrene. Quel santo dalla giovinezza burrascosa, che amava così tanto la natura, non mi voleva perdonare.

Pausa. Crepuscolo. Di tanto in tanto tuoni e fulmini.

TAMBURLINAC: E poi, una notte, in piedi al centro della stanza, mi sono schiaffeggiato dal disprezzo. Fuori era estate, silenzio, le stelle – e la libertà. Sulla vitrea bonaccia scivolava, come un cigno, una barca bianca, in cui suonava il grammofo e una donna cantava magnificamente e tristemente, come se stesse adescando Ulisse, e il tutto era ricoperto con una glassa di freddo chiaro di luna, come a Baghdad al tempo dei califfi. Sentivo il tremore di quella voce solleticarmi l'orecchio. Ero ebbro! La tonaca mi è caduta di dosso da sola. In pantaloni e camicia, senza niente e nessuno al mondo, sono sceso dalla finestra scivolando sul lenzuolo dietro quella voce tremula che così irresistibilmente chiamava nella notte... Io credevo, allora, che chiamasse me...

BONAVENTURA: Come l'avete raccontata bene. Mi sembra un'opera lirica. Sì, sì come *La forza del destino*.

TAMBURLINAC: Sì, fin qua è un'opera lirica, poi è tutto un errare e una sofferenza. Nonostante la cospicua eredità di cui avrei dovuto godere, pativo la fame come un mendicante. Se non fosse stato per la magnanimità del vecchio Rotte, sarei crepato per strada come un cane.

BONAVENTURA (*Ironicamente*): Povero mio Ciprijan! E non vi era mai parso strano che Rotte s'interessasse così tanto per voi? Non avete mai riflettuto su questa sua "bontà"?

TAMBURLINAC (*Un po' sorpreso da questa domanda*): Che significa questo? Io non vi capisco! Lui mi faceva dei prestiti anche senza alcuna garanzia!

BONAVENTURA (*Con fare da complottatore*): A maggior ragione, la cosa desta qualche sospetto. Davvero pensate che un Zande Rotte vi avrebbe così generosamente aiutato per delle semplici manie di grandezza? Voi credete ancora che lui ammirasse il vostro "talento" e che facesse tutto questo temendo che esso andasse perduto?

TAMBURLINAC (*Incuriosito*): Ma perché non parlate chiaro, buon uomo! Temo vi sia un complotto *in fieri*! Mi dite, per favore, di cosa si tratta?

BONAVENTURA (*Trionfante*): Mbè, mbè... Piano, piano, professore! Anch'io sono stato paziente con voi! Voglio dire, io non so davvero niente!

Ma vi ricordate tutte quelle deleghe che avete dato a Rotte, per fare causa al convento e impugnare la donazione di vostra zia? Vi ricordate?

TAMBURLINAC: Sì, mi ricordo! E con questo? Lui quella causa l'ha persa e ha pagato le spese...

BONAVENTURA (*Meravigliato al punto da saltare dalla branda.*): Cosa? Cos'avete detto? Persa? Dunque, lui vi ha riferito che la vostra causa l'ha persa?

TAMBURLINAC: Cosa? E non l'avrebbe persa?...

BONAVENTURA: Ma voi siete davvero un bambino! Come potrebbe accadere che Rotte perdesse una causa? Ma, santo cielo, lui ha dei legami con i frammassoni! Tutti i suoi avvocati sono frammassoni! E con tutti quei frammassoni lì ha trovato dei certificati medici fasulli che provassero che vostra zia era incapace di intendere e di volere, e che noi, facendo leva sul suo fanatismo... le avremmo estorto tutto! Lasciatemelo dire: nemmeno a Satana – che Dio e gli angeli ce ne guardino! – sarebbe venuto in mente quello che è venuto in mente a loro! E anche quella vecchia Keka, anche lei ha testimoniato a suo favore, e contro di noi! Sono riuscito a malapena a salvare qualcosa da quel Lucifero con la pelle umana – perdonami, Signore! – Pure la casa e le vigne e i carrubbi a Porto Inglese¹¹ ho dovuto restituirgli. E lui ci si è insediato immediatamente, e voi adesso continuate pure a cantare col vostro pappagallo!

TAMBURLINAC: Chi ci capisce più qualcosa con voi altri! Siete tutti dei ragni e attorno a me tramate e tramate e tramate tutti qualcosa mentre io, in mezzo a tutte le vostre combinazioni, sono stupido come una mosca. E io mi ci impiglio al volo come una mosca spensierata che gioca al sole non vedendo quei fili sottili tesi dai mastri neri che avidamente tendono agguati dalle loro tane. Anche Orne è un simile ragno che mi sta tendendo un agguato, e anche voi lo siete, e Rotte, e questa donna nera. Io so, io sento, ho un presentimento che mi avete tessuto qualcosa attorno. Ma cosa volete da me? Ditemi, cosa volete?

¹¹ In italiano nel testo. È il vecchio nome della baia di Stonac, risalente al tempo in cui Lissa era una base inglese (1811- 1815), nella guerra contro Napoleone (N.d.T).

BONAVENTURA: Io da voi? Né io vi sto tessendo qualcosa attorno né voglio qualcosa da voi. Voi siete in difficoltà, lo so, lo capisco, ma io credevo sapeste com'è andata a finire quella causa...

TAMBURLINAC (*Con più vita*): Ma va bene! Lui ha vinto la causa, si è insediato, no? Giusto? Ma alla fin fine: è tutta roba mia! E io il debito nei suoi confronti lo salderò prima o poi.

BONAVENTURA: Sì, tutto ciò è molto bello. Ma mi sembra che proprio a quel punto comincino i suoi conti. Quella vecchia Keka ha servito da lui in gioventù e lo conosce molto bene e molto spesso si lascia scappare di bocca delle cose interessanti. Oggi, mentre voi eravate ancora su in coperta, mi stava dicendo che Rotte era molto contento che siete tornato. Sì, che fischiava e canticchiava per tutto il tempo... E anche la "povera Rokelina" pare si rallegrerà assai.

TAMBURLINAC (*Stupito*): Cosa? Quella povera ragazza gobba? Perché mai lei dovrebbe rallegrarsi del mio arrivo? Cos'ha a che fare il mio arrivo con quella persona deforme?

BONAVENTURA (*Col fare da complottatore*): Io non so veramente niente. Ma certe cose – voglio dire – si possono dedurre da certi indizi... (*Lampo e tuono. Detonazione relativamente forte.*) Oh, Santa Barbara, San Simon... Ma è veramente una tempesta! Madre di Dio e San Nicola navigatore, volgete il vostro misericordioso sguardo su di noi!

TAMBURLINAC (*Impaziente*): Su, su! Lasciate perdere! Che sospirate o meno, la tempesta arriverà lo stesso! Piuttosto, padre Bone, vi prego, ditemi una buona volta questo fatto di Rokelina?

BONAVENTURA (*Spiritualmente assente a causa della tempesta*): Ve l'ho già detto, non so nulla di certo. E quello che avverto non sono tenuto a dirvelo... (*Tuono.*) E poi basta parlare di queste cose!

TAMBURLINAC (*Scegliendo il tono più adatto, umilmente*): Io vi prego, padre Bone, liberatemi da questo dubbio! Siate umano, vi prego! Non vedete come mi vibrano i nervi?

BONAVENTURA: Sì, adesso pregate. È tutto il pomeriggio che mi maltrattate senza sosta, e adesso mi pregate!

TAMBURLINAC (*Contritamente, pieno di pentimento.*): Sì, perdonatemi! Ritiro tutto quello che ho detto e, vi prego, ditemene la penitenza! Languirò in ginocchio settanta notti e settanta giorni, se necessario! Ditemi solo questo, vi prego come Dio!

BONAVENTURA: Ma che vi devo dire io? Di là avete Rotte, chiedete a lui e a me lasciatemi in santa pace!

TAMBURLINAC (*Demagogicamente lacrimevole.*): Padre Bone, padre, vi supplico! Vi supplico, parlate! (*Congiunge le mani come in preghiera: scena squallida nell'economia della sua performace.*)

Bonaventura trionfa. Fuori tuoni e fulmini molto intensi. Primi colpi di vento. Scroscio violento pioggia. Panico in coperta.

BONAVENTURA (*Agitato, in preda alla paura, in fretta e furia.*): Mica mi dovete supplicare! Vi rispondo subito, ecco! Rokelina è innamorata di voi da tempo e soffre tanto a causa vostra. Altro non posso dirvi. Voglio dire, Rotte ha l'asso nella manica. Si è messo in testa che deve avere degli eredi, io so bene quant'è testardo. Insomma¹², avete due possibilità: o prendete Rokelina in sposa ed erediterete gli averi di Rotte oppure, come dire, morirete di fame!

Pausa. Raffiche di vento. Tuoni, fulmini e pioggia. Su, in coperta, litanie lorethane. Qualcuno ha riso. Grida, imprecazioni, voci. Poi pace e ancora litanie. Giù, silenzio. L'effetto delle ultime parole è stato pesante per Tamburlinac: è l'immagine di un uomo affranto e finito. Ma di colpo ha un sussulto.

TAMBURLINAC (*Piano, ma duro.*): Quello che avete appena detto non è vero!

BONAVENTURA: Non è vero? Bene, allora: non è vero.

TAMBURLINAC: Io vi ho capito: voi avete mentito! Volevate creare un malinteso tra me e il vecchio. Volevate vendicarvi della causa perduta. Ma ve lo dico sin da adesso, solennemente: se Rotte non lo farà, prenderò io l'iniziativa per combinare quel matrimonio grottesco. Almeno sarà originale.

¹² In italiano nel testo (N.d.T).

BONAVENTURA (*Cerimoniale e ironico*): Vogliate allora accettare i miei anticipati auguri. (*Anormale stretta di mano*.) E ora me ne vado su a dire una preghiera con la gente... (*Uscendo, si gira e si ferma*.) Eppure in tutta questa vostra vicenda c'è una circostanza particolare che potrebbe interessarvi tanto. Al punto che potreste dimenticarvi persino di Orne.

TAMBURLINAC (*Curioso*): Aspettate! Aspettate ancora un attimo!

BONAVENTURA: Che cosa vorreste ancora? Non ho altro da dirvi! Ah, mio Dio, che procella! (*Vuole uscire*).

TAMBURLINAC (*Lo afferra per la manica*): Restate vi dico! Voi mi nascondete qualcosa!

BONAVENTURA (*Cercando di liberarsi*): Signore, voi mi state terrorizzando! Fin quando mi tenete per la manica, non posso dirvi niente. (*Appena Tamburlinac lo lascia*.) Bene, ora vi dico solo che la moglie di Rotte era sterile! Il resto è segreto confessionale e non posso...! Che procella, che procella, Santa Barbara... (*Vuole uscire ma Tamburlinac lo tira indietro bruscamente*.)

TAMBURLINAC (*Tenendolo per la mano, a mezza voce*): È tutto così poco chiaro. Mi avete creato il caos nella testa. Ci vorrebbe quel "segreto"... Forza, su, fatemelo sentire!

BONAVENTURA (*Divincolandosi*): Come vi viene in mente! Non sarete mica un po'... (*il gesto è quello di "un po' pazzo"*.)

TAMBURLINAC (*Quasi impercettibilmente, estrae dalla tasca posteriore una vecchia rivoltella a tamburo e la punta contro il petto di Bonaventura senza che lui, in un primo momento, se ne avveda*): Il segreto confessionale o la vita! (*Scena del tutto comica. Tamburlinac teme che dalla rivoltella in qualche modo parta un colpo e la mano gli trema, è confuso e gli si intreccia la lingua*.)

BONAVENTURA (*Notando la rivoltella dinanzi al petto, si dimena furiosamente e scatta verso la porta, e da fuori lo si sente gridare*): Aiuto! Gente, aiuto!

Tuoni, la tempesta infuria.

TAMBURLINAC (*Scatta appresso a lui, fingendo di minacciarlo ma in realtà implora e cerca di convincere Bonaventura a non fare scandali.*): Non una parola di più! Padre Bone, non muovetevi! Alt! (*Si precipita fuori. Fuori c'è ancora un po' di clamore ma poi il rombo dei tuoni copre tutto.*)

Tempesta. Il piroscafo inizia a ondeggiare. Panico sul ponte. Entra Keka da sinistra e si guarda intorno nella cabina vuota. In quel momento entra, da destra, Tamburlinac, spettinato e stremato, con la rivoltella nella mano destra. Vedendo Keka, va in confusione e dapprima nasconde la mano armata dietro la schiena e poi nella tasca posteriore. Attimo di muto imbarazzo.

TAMBURLINAC: E come stanno i lor signori... sior Zande? Hanno sofferto il mal di mare? Forse era meglio per loro se non avessero viaggiato con questo tempo...

KEKA (*Pungente.*): Grazie assaje! Nisciune v'ha ubblegate a ddummannà de isse, manghe mò, se pe tutte lu pumerigge lu fatte che isse ere sopra lu vapore non v'ha mburtate pe niende! Quescte è la ricunuscenza voscre! Oh Ssignore! Fa lu bene a isse e esse gna te corresponne! È mejje landà che se frijesse: n spenne e n t'arrajà! Jì le dice sembra a lu signor Zande, ma jinutele... (*Con un altro tono, scortese.*) Ve sctanne a chiamà de llà. Subbete!

Tamburlinac si è appena mosso quando si sente il segnale d'allarme dalla sala macchine e il piroscafo comincia ad andare indietro, e in una pausa tra due tuoni si ode la voce di Bonaventura che chiede disperatamente aiuto, da qualche parte in basso, in un modo sommesso, come se chiamasse dall'acqua. In coperta c'è il panico: corsa, sirene, tuoni, vento e pioggia.

TAMBURLINAC (*Si è irrigidito e ascolta teso, nel panico.*): Che cos'è questo? Sirena... allarme? No! Aspettate! Qualcuno è caduto a mare! Lo sentite? (*Si lancia verso la finestra, nel panico, confuso, non vede niente, s'aggira nervoso per la stanza.*) Forse quello è... padre Bone? Ma sì, è la sua voce! Sì, è lui! È lui che è caduto... O forse l'hanno gettato?... (*Scatta verso l'uscita di destra.*)

KEKA: Pover'a mme, Madonna me! (*Si fa il segno della croce.*) Ne lu nome de lu Patre, de lu Fijje... Oh Ssignore, quescte è lu judizie finale, lu judizie finale... la pietà de li cijle e de la terre... lu judizie finale... (*Esce.*)

Proprio quando Tamburlinac raggiunge la porta, sulla porta appare Orne, come un quadro nella cornice. Attimo di muto stupore.

Tamburlinac barcolla. Poi all'improvviso si concentra e scuote la rivoltella, ma senza sollevarla, la mano gli ricade giù. Sul volto di Orne, superiorità e ironia. E la sigaretta spenta fra i denti.

ORNE (*Sorridendo, tende la mano a Tamburlinac.*): Allora, Ciprijan? Come va? Eh, eh, perché te ne stai lì impalato? Salve! (*Tamburlinac gli porge meccanicamente la mano con la rivoltella fissandolo in faccia.*) Metti via quel giocattolo. Ancora a giocare a fare il grande! Bambinone!

A Tamburlinac cade la rivoltella dalla mano che, muto, porge a Orne, il quale la stringe con vigore. Fuori infuria la tempesta. Tuoni. Vento in aumento. Sirena. Grida. Vento e pioggia. Nella cabina, la grigia penombra.

TELA

ATTO II

Un'ora dopo, circa, il primo atto. La tempesta ha cessato d'infuriare, si vede, di tanto in tanto, qualche debole lampo e si odono tuoni lontani e sommessi che durante l'atto si vanno allontanando sempre di più per poi smettere del tutto. Il vento sussurra discretamente ma il mare è ancora mosso e il piroscalo ondeggia parecchio ma anche l'ondeggiamento cessa gradualmente.

La scena è la stessa. Si nota solo un certo disordine tra gli oggetti sullo scaffale: le valigie sono gettate qua e là, un cappotto pende con le maniche all'insù e su di esso spunta un ombrello rivoltato. Le stampe di prima sono sparse disordinatamente sul tavolo e sul pavimento. La gabbia col pappagallo, che pende sopra il tavolo, è legata al grande lampadario in ottone che, sradicato, pende appeso a una sola molla, mentre l'altra è rotta. I cocci dell'abatjour sul tavolo e sul pavimento. Alla testa della branda sulla quale prima era sdraiato Bonaventura è accesa una candela su una specie di altarino montato. Fuori si è fatta sera e la cabina è illuminata da alcune lampadine.

Tamburlinac riposa sulla sua branda coperto con l'impermeabile e senza occhiali. La testa è fasciata con un fazzoletto bianco. Mani sotto la nuca. Il suo parlare è monotono, con lo sguardo fisso sul soffitto. Al tavolo, Orne. In bocca la spessa sigaretta che si è fabbricato, con dense nuvole di fumo. Sembra che non ascolti affatto Tamburlinac e che sia divertito dai propri pensieri. Nella scena non vi è nulla che lascerebbe pensare a un'inimicizia eppure, nella silenziosa presenza di Orne, si avverte un logorante senso di tensione. Tamburlinac parla quasi a voler affogare la propria paura nelle parole.

TAMBURLINAC (*Continua il proprio monologo.*): Così, ogniqualevolta da bambino, di notte, mi coprivo sulla testa dalla paura mi capitava di sognare di affogare. Affogavo in un qualcosa di denso e nero, sotto terra, in profondità. Sepolto vivo! Sentivo di non potermi muovere e mi sembrava di soffocare. Quel lento morire per asfissia... ah! ... E quando, poi, mi svegliavo, sotto le coperte era tutto buio e soffocante: avevo paura di tirar fuori la testa. Temevo di scorgere, nel buio, un qualche pallido e rigonfio cadavere di un qualche annegato. (*Breve pausa. Sospiro.*) Quanto terrore c'è nei sogni dei bambini! Anche adesso spesso mi capita di sognare degli annegati. Hanno tutti delle grosse teste gonfie d'acqua e delle scintille di fosforo negli occhi. Così, quando tutti ti

credevano annegato, la tua fisionomia mi perseguitava. E adesso verrà questo Bonaventura. È senz'altro il più terrificante tra tutti gli annegati! (*Pausa. Sospiro.*) Oh, com'è terribile questa giornata! Ancora non mi entra in testa che quello stesso padre Bonaventura con cui qui, fino a poco fa, ho discusso, adesso giace da qualche parte dietro di noi, sul fondo, nella melma, come una cosa qualunque, gettata lì e dimenticata! I pesci gli girano attorno, lo scrutano come fanno i bambini quando nella loro città arriva uno straniero bizzarro, e poi si avvicinano, gli mordicchiano le guance e lo mangiano. I pesci che lui... non voleva mangiare! Un'ironia della sorte un po' macabra!... (*Pausa. Orne fuma e tace.* *A Tamburlinac quel silenzio crea imbarazzo e lui parla, in realtà, per paura del silenzio durante il quale Orne potrebbe iniziare un discorso toccando altri argomenti.*) Io in questi momenti solitamente inizio a credere che nel mondo vi è un senso mostruoso, un male indipendente e istintivo che con noi si diverte crudelmente, inscenando in questa nostra arena tutti questi nostri sanguinolenti moti che la lingua umana definisce lotta per la sopravvivenza, guerre, massacri, morie... È forse questo un personalissimo cinismo che si cela nell'idea fondante del mondo? E anche questo circolo vizioso del divorarsi degli organismi, forse è anche questo un bisogno primario e criminale o un folle capriccio? O è semplicemente un enorme appetito della sua, a noi oscura, natura? O... che ne so io. Del resto, non importa. Perché altrimenti a cosa serve la vita nella natura? Mi rifiuto di credere che il pesce piccolo esiste solo affinché quello grande lo possa ingoiare senza che questo abbia un profondo senso. A un osservatore neutrale, che guardasse la vita prescindendo dalle nostre prospettive, diciamo da un "punto di vista cosmico", farebbe ridere un nostro impiegatuccio che ogni mattina corre in ufficio starnutando e cercando nelle tasche il fazzoletto che ha, naturalmente, dimenticato a casa. E quante sono, poi, le simili buffe formiche che tutti i giorni percorrono lo stesso sentiero! *A propos*, le formiche! È molto interessante che noi si adduca come esempi ai bambini proprio questi animaletti egoisti, pedanti e impiegatizi!... Le formiche sono degli impiegati modello. Così i nostri miseri impiegati hanno visto in loro fondersi le proprie caratteristiche personali con la costanza animalesca e tutto ciò è loro piaciuto molto, al punto da prenderle come modello per i bambini e insegnano, quindi: siate formiche! A me, al contrario, quelle bestiole facevano rabbia sin dall'infanzia, proprio perché percorrevano pedantemente sempre lo stesso sentiero. E anche quel loro dirsi le cose a bassa voce, bisbigliando, è molto caratteristico della loro mentalità. Mi pare che facciano anche delle guerre! Bisognerebbe dirlo ai bambini: odiate le subdole ed egoiste formiche e prendete a modello le cicale e gli uccelli, poeti e cantanti. (*Pausa. Tamburlinac scava tra i propri pensieri per non dover interrompere il silenzio. Orne fuma e tace. Se ascolti o meno Tamburlinac, non è possibile dirlo.*) La nostra vita osservata, diciamo, dalla

Luna, deve apparire terribilmente stupida, come un continuo carnevale, e io non vedo alcunché di consolante nella cosiddetta civilizzazione! Vorrei solo sapere in che momento l'uomo ha deciso di camminare eretto sulle zampe posteriori. E che cos'è che in realtà rende diverso quest'infelice "bipede", come l'ha chiamato Schopenhauer, cos'è che, dico io, lo rende diverso da una scimmia qualunque quando si tratta di pericolo di morte, di fame o d'amore? È l'argomento più pesante che si possa addurre contro il nostro mito dell'origine astrale. Eh! (*Pausa.*) Bonaventura gridava nell'acqua, nonostante tutti i suoi sforzi di emanciparsi rispetto a tutto quanto ci sia di zoologico e di spiritualizzarsi con il vegetarianismo. (*Si gira verso Orne.*) Eppure quando la sua stessa sottana lo ha coperto sul capo e quando si vedeva che non avrebbe mai raggiunto quei salvagente che gli hanno lanciato attorno, perché non è stata calata una scialuppa? Io in quella confusione ho detto al capitano di far calare una scialuppa! Se ne son stati lì, indifferenti, a guardare una persona annegare! Se invece avessero calato una scialuppa... Tu che ne pensi?

ORNE (*Dopo una breve pausa, indisponente e duro.*): Io penso che tu sia ancora quello stupido logorroico come quando venivi su questo scoglio a portare "lumi". Anche allora blateravi così, solo che allora non ti rifacevi a Schopenhauer, ma a Nietzsche. Allora giocavi a fare il Superuomo, anzi, l'Onniuomo, come i bambini quando giocano a fare il capo di una tribù dei pellerossa. Del resto, chissà: forse in te si nascondeva un capo indiano? Ce n'erano così tanti di capi nella storia, perché anche tu non potresti essere uno di loro? Aspetta! Mi ricordo che ti lamentavi che avevi sbagliato carriera perché la politica, in realtà, sarebbe stata la tua "vera vocazione". E anche quella tua gerarchia sapeva molto di fascismo: non-uomo o schiavo, sotto-uomo, uomo, superuomo o Onniuomo o il duce! Eri tu quello - l'Onniuomo! Un gradino in più, quindi, di quanto aveva postulato Nietzsche! Il suo *Übermensch* a te avrebbe lucidato gli stivali. Perché tu saresti stato quell'Uno davanti agli innumerevoli zeri. E secondo te questa sarebbe la società. Il "Nulla" con te diventerebbe il "Qualcosa", perché tu sei l'Essenza, il Succo e la Spezia, tu sei Tutto, il duce - l'Onniuomo! E adesso quest'Onniuomo sentimentalmente frigna per la morte di un povero frate. Non è mica possibile che si sia ridotta così quella Stella Cometa che splendeva su di noi quando eravamo stupidi e non la capivamo quella Stella Polare, a cui un ragazzo entusiasta aveva scritto "Vieni, vieni, Stella splendente!". Cosa ti è successo, Onniuomo - Stella cometa?

TAMBURLINAC (*Dopo alcuni minuti di tentativi malriusciti di interromperlo.*): Credo che quest'abbondante cinismo sia del tutto *deplacé*. Io stesso sono oggi molto critico rispetto a quell'ardente fase studentesca, quando mi credevo

essere un grande Io, destinato a caricarsi il globo sulle spalle per portarlo verso le stelle. Megalomania giovanile, tutto qui! Non la rinnego! In tutto questo c'era dell'ottimismo costruttivo, se non altro, mentre tu allo stesso tempo professavi la dinamite come il tuo credo principale. Cosa che definirei poco seria tanto quanto lo era quel mio Onniuomo. E, *nota bene*, tu eri ben più anziano di me.

ORNE: La mia dinamite non era affatto poco seria! Io scavavo tombe mentre a te davano del "Voi" e del "sior professor" e tu ti comportavi come se fossi davvero un "Voi". Mio padre era un ubriacone e bestemmia perché la gente moriva poco dicendo che "se il popolo si mantiene così in salute, noi creperemo di fame". Per non crepare noi, attendevamo impazienti che crepasse qualcun altro. Ascoltavamo le campane, stavamo dietro ai morti come gli avvoltoi, ci informavamo sugli ammalati gravi augurando loro la morte! Morte che era la nostra vita! Io sono arrivato alla dinamite senza affettazione (*con carattere.*) e proibisco ad un losco figuro, quale tu sei, di considerarmi ingenuo!

TAMBURLINAC (*Con tono conciliante, d'inferiorità.*): Non c'è mica bisogno di arrabbiarsi subito. Io non volevo dire questo... Io dicevo così...

ORNE (*Sgarbato.*): Eh? Ma cosa stai blaterando?! Non m'importa cosa volevi dire! (*Orne si è alzato in piedi e cammina arrotolandosi una sigaretta. Accende la sigaretta sulla lampada a olio, ma siccome il primo tiro è molto forte la lampada si spegne. Tenta di riaccenderla.*) È interessante come tu, un nicciano, ti sia messo miseramente a piangere su questo frate con cui hai litigato per tutto il pomeriggio. Toh, s'è spenta questa fiammella!

TAMBURLINAC: "Questo frate", come dici tu non senza una punta di disprezzo, era un buon uomo. Altruista, modesto e cristianamente in pace con se stesso. Io non rimpiango di lui né il frate né il vegetariano, ma l'uomo. E ho una buona ragione per piangerlo quell'uomo perché non credo... (*Si ferma, indeciso, a metà della frase.*)

ORNE: Cosa? Tu non credi? Nemmeno io credo!

TAMBURLINAC: No, no, io, in effetti, non credo... che lui sia caduto a mare "accidentalmente". Non riesco a liberarmi della sensazione che lui sia stato- in tutto quel parapiglia- spinto da qualcuno!

ORNE: Oh, sì, certo che l'ha spinto qualcuno! Le persone non si gettano mica in mare per divertimento in simili condizioni.

TAMBURLINAC (*Si alza sui gomiti, incuriosito.*): Quindi anche tu pensi che qualcuno l'abbia spinto? Chi pensi possa essere stato?

ORNE (*Spontaneo e naturale, osservando attentamente l'effetto delle sue parole su Tamburlinac.*): Chi? Tu!

Tamburlinac dapprima rimane basito e non profferisce verbo, poi prende tutto come uno scherzo con il conseguente cenno della mano e si sdraia di nuovo.

ORNE (*Supponente.*): Sì, tu! Che cosa ti sventoli con la mano? Sto parlando seriamente!

TAMBURLINAC: È uno scherzo stupido e fuori luogo. Ci sarebbe, poi, una circostanza che ti potrebbe interessare: oggi pomeriggio, quando sei apparso sulla porta, la tua presenza sul piroscifo mi ha fatto un brutto effetto. E il povero Bonaventura, pace all'anima sua, cercava continuamente di convincermi che si era trattato di un'allucinazione. La sua era paura. Lui aveva paura di te.

ORNE: Ne aveva, grazie a dio, anche il motivo! Ma cosa c'entra il suo aver paura di me con il suo tuffo in mare? Non capisco. Non vorrai mica dire che si è buttato in acqua per la paura di non essere buttato da me?

TAMBURLINAC: Questo io non lo so. Non oso nemmeno pensarci, ma continua a tormentarmi, incessante, un sentore: che, cioè, Bonaventura non sia "caduto accidentalmente", come si pensa. E questo mio sentore continua, del tutto spontaneamente, a collegarsi alla tua inattesa presenza all'interno di un'insolita causalità che si impone da sé. Non è un legame logico, perché non ve ne sono le premesse. È semplicemente uno sviluppato sentore di cui non riesco a liberarmi e...

ORNE: Ma come ci giri bene attorno! Ah, ah, ah... (*Risata sonora.*) Io gli voglio molto semplicemente dimostrare che è colpevole dell'annegamento di un frate minorita, e lui mi espone il suo sistema filosofico! Meraviglioso! "Noi possiamo vincere solo passando sui cadaveri"!... Chi è che gridava così fino a un anno fa? Chi è che gridava: "Dobbiamo essere fanatici della Grande idea. Non temiamo il sangue perché esso deve scorrere quando noi forti"... e che ne so io cosa voi "forti"... E ora questo "forte" si sta smoccolando in maniera, direi, insopportabile sul primo "cadavere" di un oltremodo "debole" che ha

abbattuto senza nemmeno lottare, come una bambola! Mbè, che c'è, "forte"? Ah, ah, "forte"!

TAMBURLINAC (*Con dignitosa affettazione*): Né io mi definirei quel tale "forte", né ho abbattuto chiunque, neanche il più debole! Dare la colpa di quest'orrendo crimine a me è, per usare un eufemismo, una ripugnante macchinazione!... Per intenderci, io non ho mai voluto abbattere nessuno fisicamente perché al di sopra della cifra etica, dove mi ero teoreticamente innalzato, esiste comunque un limite. Su questo limite c'è un segnale, una minuscola fiammella, come quella lampada lì, di un "quid di umano"...

ORNE: Ma è la capitolazione totale! Come sei buono adesso, caro il mio capo indiano. (*Riso*.) Sì. Alcune persone possiedono una tale quantità di energia vitale da sentire la morale come una specie di linea Maginot eretta contro di loro, mentre gli altri spendono le loro energie vitali tentando di vincere le proprie debolezze ed ergono la morale contro quelli "potenti", per sentirsi sicuri. Era così che parlavi tu, Zarathustra. Tu credevi di essere quello "Potente" contro cui è stata eretta la morale! È la mentalità del bandito. Il bandito, quando è in catene e impotente, si richiama sempre all'umanità cercando di convincere tutti come in lui, da qualche parte nel profondo del suo animo, arda ancora una qualche "fiammella d'umanità". Così anche tu, te ne stavi arroccato sulle tue posizioni finché si trattava di un'irresponsabile caciara... Ma adesso, qui, con un uomo che hai abbattuto, cominci a vaneggiare da benpensante di fiammelle e candele.

TAMBURLINAC (*Spaventato*): Come ti viene in mente quest'idea assurda secondo cui io avrei fatto annegare il padre Bonaventura? Sono stato qui tutto il tempo, mentre lassù accadeva l'irreparabile! Non mi sono mosso di qui! Tu stesso mi hai trovato qui. Qui ho discusso con il defunto padre guardiano, e dal momento che non riuscivamo a metterci d'accordo su certe questioni, lui si è scoccato ed è salito sul ponte, mentre io sono rimasto qui. Cosa vuoi tu, dunque?

ORNE: Ti voglio innanzitutto dire che menti senza tattica alcuna, come mentono i criminali poco intelligenti sul banco degli imputati. Loro, a volte, sono veramente innocenti, ma nascondono un innocente dettaglio temendo stupidamente che quel dettaglio potrebbe eventualmente comprometterli e quindi girando attorno a quell'evidente buchetto nelle loro dichiarazioni, si perdono diventando sospetti. Quando più tardi confessano quello che tenevano nascosto, non vengono creduti perché si pensa che nascondano

molto di più. (*All'improvviso, col tono inquisitorio.*) E perché mi hai puntato contro il revolver?

TAMBURLINAC (*Impreparato per l'improvvisa domanda.*): Così... Cioè... non lo so nemmeno io il perché... Del tutto meccanicamente... Mi sono sentito come in un pericolo. Forse a causa delle grida del padre guardiano e di quei tuoni... In generale. La situazione era tale che è comprensibile che fossi spaventato...

ORNE (*Fissandolo.*): Da cosa? Da me?

TAMBURLINAC (*Confuso.*): Sì... Cioè, no! Non da te, ma dalla disgraziata circostanza per cui sei stato dichiarato morto e poi all'improvviso mi appari davanti, come un fantasma! Con Bonaventura ho insistito dicendo di avverti visto solo per spaventarlo. Gli ho pure menzionato quel detto popolare che dice che... insomma... se c'è un religioso a bordo, il naufragio è assicurato e che la gente, su in coperta, potrebbe facilmente gettarlo a mare per la paura della tempesta. C'era lì, insomma, un po' di quel bizzarro godimento della paura altrui. Ma poi... quando l'ho sentito gridare dall'acqua, per un attimo la vita in me si è fermata! E in quell'attimo, ho pensato a te e tu mi ti getti addosso come una tigre che si è intrufolata sulla nave! Io, in quel momento, ho realizzato che mi ti stavi gettando addosso... e ho tirato fuori la rivoltella per difendermi...

ORNE: Hah! Quella stessa bugia di fondo permea con gran virtuosismo tutta questa tua arringa difensiva. Tu hai lavorato con tale minuzia sulla tua bugia come se ti trovassi già in tribunale! Perché tu ti stai difendendo! Ti senti colpevole e, appena apri bocca su quell'annegamento, non pensi ad altro che a difenderti. Se qualcuno adesso ti accusasse di qualunque cosa, faresti carte false per dimostrare che non eri stato tu, ma che sarei potuto essere stato io perché tu ne hai il sentore, la tua "insolita causalità che s'impone da sé" dice che senza ombra di dubbio sono io quello a cui bisognerebbe dare la caccia perché io sono di una pericolosità di fondo, io sono la tigre che si è intrufolata sulla nave... Ah, ah, ah...

TAMBURLINAC (*Categorico.*): Io mi difendo!? Perché mai dovrei difendermi? Su questo penso sia superflua ogni ulteriore parola! E basta!¹³

¹³ In italiano nel testo.

ORNE: E basta? Aspetta un attimo, giovanotto! Tu non ti staresti quindi difendendo? Perché menti? Se questa tua lampada interiore ardesse in pace, tu non mentiresti. Ma nella tua lampada ha sputato il diavolo e tu adesso menti, perché temi le tenebre! In un attimo di tensione della tua “discussione” con il frate tu ti sei completamente dimenticato della tua fiammella, non è vero?

TAMBURLINAC: Non capisco cos'è che veramente vuoi da me? La testa mi sta scoppiando: la ferita mi brucia. Maledetta questa lampada, che botta che mi ha dato! Sono esausto, sono completamente esausto. Quando questo stupido affare mi ha colpito in testa ero quasi intenerito. Qualcosa di intimo, di fraterno mi legava a te, e adesso ho come l'impressione che ti sei preso cura della tua vittima. Sei così brutale...

ORNE: Mbè! Stai frignando di nuovo. Che vittima, porco diavolo! Mi stai forse invitando a versare delle lacrime su di te? Ma fammi il piacere! Io ero un becchino! Ho seppellito e dissepellito i cadaveri e ho tolto loro i denti d'oro e, grazie a dio, non ho proprio senso per questi tuoi stupidi sdilinquimenti. Tu credevi che se timidamente mi avessi dichiarato il tuo amore, io, per la gioia, avrei immediatamente creduto a tutte le tue bugie. O, Zarathustra, pappagallo¹⁴!

TAMBURLINAC: Tu sei tuttora un becchino, la sepoltura è la tua passione. (*Pausa. Orne cammina e fuma. Poi si lascia cadere pesantemente sulla sedia, che scricchiola sotto la sua mole. Pausa. Il rombo delle macchine e voci. Fuori piove pianamente. Tamburlinac è sdraiato, immobile. Poi d'improvviso si mette a ridere rumorosamente guardando Orne, che gli rivolge uno sguardo duro e interrogativo.*) Rido... rido del mio matrimonio con la Rokelina di Rotte... Che coppia di animali esotici che sarà! (*Riso. Orne, voltandosi, ride giusto un po'.*) Che idea folle, Santa Barbara! Oggi sono tutto un po' confuso, come se avessi girato su una giostra.

ORNE: Sono anni che ti porti quella giostra in testa e solo adesso ti accorgi di essere confuso!? Sarebbe ora che smettessi di recitare quella commedia patetica! Tre passi dalla tomba e menti ancora!

TAMBURLINAC (*Disperato.*): Satrapo, cosa vuoi da me? Vuoi che mi butti in un vulcano? Che ingoi un riccio? Cosa? Cos'è che soddisferebbe fino in fondo la tua perversione? Su cos'è che io ti mento, *mon Dieu*¹⁵?

¹⁴ In italiano nel testo.

¹⁵ In francese nel testo.

ORNE: Su tutto!

TAMBURLINAC: Vi siete tutti accaniti contro di me. Quel Rotte mi ricatta. Mi sta proponendo un matrimonio con il suo *monstrum*. Sì, me lo ha confidato oggi pomeriggio Bonaventura, il fu Bonaventura. Voleva sfruttare la mia avversione per il vecchio cercando di solleticarmi con dei segreti confessionali per poi gridarmi che ero un... cioè... omosess... non so cosa... Ho cercato di controllarmi ma...

ORNE: Ma?

TAMBURLINAC: Ma... Mi interessava... tutto quello che c'era dietro e...

ORNE: E?

TAMBURLINAC: Gli ho puntato la rivoltella contro il petto... Ma... in maniera del tutto innocente, solo per costringerlo a parlare. A quel punto lui è fuggito fuori, e io sono rimasto qui. Poi l'ho udito che gridava dall'acqua... Poi sei arrivato tu. E questo è tutto.

ORNE: "Poi sono arrivato io. E questo è tutto". Bene. Supponiamo che sia davvero "tutto". Ma il frate è morto! E tu gli hai puntato contro un revolver! Lui è fuggito in coperta cercando un posto dove nascondersi davanti al tuo revolver. Lui credeva che tu lo inseguissi e probabilmente, in preda al panico, si è gettato in mare credendo stupidamente che sarebbe stato meno pericoloso della tua pallottola. Lui si è tuffato fuggendo dal tuo colpo! Ecco, questo è tutto!

TAMBURLINAC: Comico! Come se io avessi avuto l'intenzione di sparargli!

ORNE: E lui come faceva a sapere che non ce l'avessi l'intenzione! A me, per esempio, è del tutto chiaro che tu non avessi "l'intenzione", ma che non ti sarebbe dispiaciuto che il diavolo lo chiamasse a sé, su questo non ho dubbi!

TAMBURLINAC: Stupidaggini! Io in tutta questa faccenda non mi sento colpevole neanche un po' (*Si sfiora il mento nel gesto di fregarsene*). Io ne sono completamente fuori, fuori. Ho ben altri problemi per la testa e tutto ciò non mi riguarda minimamente. Tiè!

ORNE: Esulta pure! È tutto il tempo che seguo il tuo sforzo di convincere te stesso quanto tu sia “Tiè!” nei confronti di quanto è accaduto. Però, dentro di te, ti senti colpevole! E hai paura di quella colpa! La lampada si è spenta! Tu adesso fuggiresti fin sulla Luna, come ogni criminale, del resto.

TAMBURLINAC: Io l’ho detto così, in senso figurato, per designare in qualche modo una prospettiva neutrale...

ORNE: Ah, però: una prospettiva neutrale! Ma sì! Una prospettiva neutrale con la filosofia del nonsenso!

TAMBURLINAC: Ridicolo!

ORNE (*Autoritario.*): In tal caso non sarebbe ridicolo affatto, ma significherebbe che quel crimine da tempo albergasse in te come idea! Oggi pomeriggio, quando spaventavi il frate, quell’idea s’era impossessata di te! Tu in quel momento desideravi che qualcuno gettasse a mare il frate.

TAMBURLINAC: Davvero acuto! Complimenti! Vuoi che ti dica cos’ho sognato la notte scorsa? Visto che pretendi di interpretare i desideri del mio inconscio. Ti prego, sogno spesso che mi crescono le orecchie... cosa significa? Che ne pensi, eh? (*Ride un po’ forzatamente, con affettazione, sterilmente.*)

ORNE (*Ruvido.*): Cosa ridi in maniera così stupida? (*Dopo una breve pausa, con tono diverso.*) Io penso che tu sia abbastanza intelligente da capire la situazione in cui ti trovi. Fino all’ultimo eri in rapporti non certo amichevoli col frate. Gli sei fuggito dal convento e vi siete incontrati oggi da nemici. Avete litigato tutto il tempo, per delle “incomprensioni”, mentre invece si trattava della vecchia inimicizia che è, finalmente, venuta fuori nel tuo gesto con il revolver. Risultato: il padre vegetariano si è tuffato in mare dinnanzi al tuo revolver ed è annegato. (*Pausa. Orne parla duro e calmo. La sua voce è suggestiva e l’elocutio logica. Tamburlinac sotto l’impressione di quella voce si è alzato e si è seduto: guarda Orne con folle indecisione e non osa interromperlo.*) Dopo tutto questo tu disperi della civilizzazione! Quando l’Onniuomo piange un vecchio frate, e diventa cristiano – ed è fatale!- questo significa che c’è qualcosa che non va in lui! Tu ragioni all’incirca così: se tutto è così sanguinolento, e se questa verticale spina dorsale è una bugia, allora anch’io sono una verticale bugia, e che colpa ho io se le cose stanno così in natura? Tutto quanto è un cinico nonsenso? Che ci posso fare io?! Io non posso mica sapere in che momento mi verrà da uccidere.

Se lo sapessi, fuggirei dalla tentazione, ma così... che posso farci? Così ti scroli di dosso la responsabilità rifacendoti a un qualcosa che hai inventato per ingannare te stesso. Saresti disposto a gettarti nelle più fantastiche combinazioni e a credere ad ogni sorta di scemenze solo per strapparti a quella maledetta responsabilità! Ti cacceresti in non so quali nevrosi e follie: ti metteresti carponi e abbaieresti come un cane, vorresti che tutto fosse farsa e caos. E allora “tutte queste cose orribili” affonderebbero in un carnevale generale e tutto sarebbe senza senso... Sì. Ma le cose stanno diversamente: sono logiche e serie. Tutto quello che cerchi di impastare nella tua povera immaginazione, sono tue finzioni, che fabbricano la paura!

Mentre Orne parla Tamburlinac è irrequieto. Il tono calmo e deciso di Orne ha piegato la sua resistenza e lui capitola. Il suo gesto intellettualmente superiore si è infranto contro la ruvida inaccessibilità di Orne.

TAMBURLINAC (*Lacrimevole, con fare inferiore.*): In questa tua analisi diabolica ci sono punti che suonano convincenti. Ma perché mi attribuisce con simile godimento questo crimine al nostro primo incontro dopo più di undici anni? Le cose di oggi, tutto, mi sembra ancora un brutto sogno, come se fossi febbricitante.

Il crollo morale di Tamburlinac è nella sua fase critica. Orne è insensibile e la sua gestualità rivela l'estrema indifferenza per il destino di quell'uomo.

TAMBURLINAC (*Fervidamente, da preghiera.*): Orne, che devo fare?

ORNE: Il revolver ce l'hai, no? Io posso uscire per cinque minuti...

TAMBURLINAC (*Resta esterrefatto, irrigidito e muto in una breve e terribile pausa, si siede costernato. Tristemente e a voce bassa.*): Tu sei un becchino. Attendi la mia carcassa come un avvoltoio. Tutto il pomeriggio giri su questo piroscampo gracchiando come un corvo sopra la casa di un morto. Ho avvertito la tua presenza sin dall'inizio del viaggio. Su in coperta, quando il piroscampo è salpato dal porto, mi ha pervaso un senso d'inquietudine: era la tua benda nera. (*Attimo di insolita immediatezza e pentimento.*) Tutto il giorno mi aleggia dinnanzi come una bandiera nera! (*Passa al melodramma e alle lacrime.*) E tutto... tutto questo che oggi fai con me... è la tua vendetta! Ti stai vendicando dell'occhio, io lo so! Fa' pure! Vendicati! Ma non mi tormentare! Orne, ti prego, non mi tormentare... (*Cade in ginocchio, convulsioni e uscita isterica. Scena del tutto abnorme: Tamburlinac abbraccia e bacia le ginocchia a Orne.*) Orne, fratello, perdonami! Perdona...

credimi... è accaduto tutto accidentalmente... Maledetto quell'ombrello! Magari avessi cavato entrambi gli occhi a me stesso... oggi forse sarei felice... al buio... (*Grida isterico.*) Oh, io... ma io... io impazzirò... (*Patetico.*) Ah, se solo potessi impazzire!

Durante la folle scena Orne lo spinge via col piede, duro, ma vi è nel gesto un che di pietosamente trattenuto. Nelle parole e nella voce resta egualmente duro.

ORNE (*Respingendolo col piede.*): Andiamo, perdio! Che vendetta?! Ebbene sì! Sì! Al diavolo tutto! (*Quando l'isteria di Tamburlinac è al culmine, è più energico.*) Smettila di fare del teatro, perdio! Va bene, impazzisci! Ma prima alzati in piedi. Tutto questo è stupido, porco diavolo!

Tutta questa scena si svolge in maniera rapida e concitata. Dopo le parole di Orne, Tamburlinac sembra un ubriaco che ha improvvisamente smaltito la sbornia causata dai suoi eccessi nervosi e si è reso conto della figura barbina che ha fatto senza aver ottenuto niente. Rimane ancora per un attimo confuso con la testa bassa, tra il tavolo e la sedia, dopo che Orne ha strappato le proprie gambe al suo abbraccio, evitando di alzare lo sguardo per la vergogna. Tutto impiasticciato di moccolo e nero dalle lacrime, con la fasciatura scomposta in testa, si alza in piedi con il libro di preghiere di Bonaventura e il limone in mano. Ha trovato quegli oggetti tastando sotto al tavolo e adesso, tenendoli nelle mani, parla a bassa voce e in maniera sentimentale.

TAMBURLINAC: Ecco, questo è suo: il libro di preghiere e il limone! Qui ha succhiato il succo dal limone, qui c'era la sua bocca... e adesso... non c'è più! È tutto quello che è rimasto di lui... Lo conserverò come ricordo...

ORNE: Dà qua, fa vedere... Ofelia! (*Prende gli effetti personali di Bonaventura, va alla finestra, la apre e getta il libro di preghiere e il limone in mare.*) Ecco fatto! (*Torna a sedere.*)

TAMBURLINAC (*Meravigliato alla massima potenza.*): Non capisco?... Perché hai fatto questo?

ORNE: Così... per nessun motivo!

Entra Keka da sinistra. Il suo ingresso crea un po' di imbarazzo. Tamburlinac fa finta di non vederla.

KEKA (*Restando alla porta.*): Signor professò, signor Zande ve scianne aspèttà jamè da n'ore sane... è na cose da scusctumite, dice jì!

TAMBURLINAC (*Trattiene a stento uno sfogo contro la donna, finge calma e gentilezza.*): Oh, sì... me ne sono completamente obliato. Dite loro... (*Pensandoci su un attimo.*) Sì, dite loro che una lampada mi ha colpito in testa, che mi sono rotto la testa e sono sdraiato. Ecco, vedete, ho un taglio qui sulla testa... e mi sono rotto gli occhiali, ecco... Dite loro che mi fa un male cane.

KEKA (*Accigliata.*): Je dice, dice... accuscì... (*Notando che il lumino è spento, ci si dirige irritata.*) E chi ha scate a scègne lu lumine? A chi è che dà fastidie? Manghe li murte lande 'n pace! Dajje la pace eterne, Signore, e che puzza la luce eterne aresplenne sembre davendre a esse! Che puzza repusà 'n pace! Ammen. (*Uno sguardo pieno di disprezzo diretto a Orne. Accende il lumino, poi esce indignata.*)

Pausa. Orne ha smontato il bocchino e lo sta pulendo: soffia nel tubicino e lo trivella col fiammifero. Poi si arrotola una sigaretta e l'accende. Tamburlinac, accanto al lumino, accende distratto un fiammifero spento sulla fiammella spegnendolo poi nell'olio. Dal ponte si odono voci e risa. Orne si alza in piedi e si prepara per uscire.

TAMBURLINAC (*Mite, quasi dispiaciuto.*): Vai?

ORNE: Sì, forse ti sei deciso: non vorrei dare fastidio...

TAMBURLINAC: Spiritosaggini da becchino! Ammazzati tu! Io non ho voglia...

ORNE: ... né coraggio! Ma prima o poi, ti spareri comunque. Oggi o domani, fra un mese, fra un anno, è del tutto indifferente. (*Andando verso la porta, si ferma girandosi.*) Inoltre, sarebbe per te un successo incredibile perché anche secondo Nietzsche la più grande virtù dei miserabili è che scompaiano!

Mentre Orne pronuncia le ultime parole, si sente, dalla porta di sinistra, un muoversi difficoltoso, un trascinarsi dei piedi, un brontolio e il picchiare di un bastone e, prima che Orne riesca a voltarsi, appare sulla porta Rotte. Paralizzato, Keka lo sorregge sottobraccio, mentre con l'altra mano si appoggia sul bastone. Egli si muove con molta pena, dà l'impressione di avere fretta. È arrabbiato, lo si vede dalle movenze. Tamburlinac voleva reagire alle parole di Orne ed è rimasto così, con un gesto incompiuto sospeso a mezz'aria.

ORNE (*Quando Rotte appare, lo indica a Tamburlinac con la testa.*): È tutto tuo!

ROTTE (*Molto sorpreso e già da prima adirato. Aggiustandosi il pince-nez si avvicina a Orne che si erge ironicamente su di lui.*) E chi sci tu, criature de lu ‘mberne? Ah? Je nn so pe tte manghe une “ètuttovostro”, capisc’ a mme! (*Girandosi da lui.*) Scusctumate che nn sci avetre!

ORNE: Non ho detto “è tutto vostro”, ma “è tutto tuo”! (*Imitandolo.*) Capisci? Khe, khe, barbin de be¹⁶ ... (*Lo afferra per la barba tirandola a destra e a sinistra e poi si dirige verso la porta.*)

KEKA: Signor Zande, nghe chi vi jate mischienne? Je me meravijje de vu. Ecche, se n’ha ite, calmateve.

ROTTE (*Trascinandosi a fatica dietro a Orne, brandisce il bastone, è fuori di sé, Keka lo sorregge.*): Lasseme, Keka! Pe la Maielle! (*Grida.*) Brutte porche! Fijje de puttane che nn sci avetre! Te sci squajate, ah? Te sci messe de corse? Te facce vedè jì, scattate secure! In cocce te le dinghe... (*Grida nel corridoio.*) Camerire! Camerire!

ORNE (*Riappare sulla porta e indica Rotte col dito.*) È tutto tuo! (*Esce ridendo rumorosamente.*)

KEKA: Ma allore ce seta proprije lu dijavole davendre a ssu dijavole! Manghe lu mare grosse se l’ha volute magnà?

ROTTE (*S’era trascinato adirato appresso a lui appoggiandosi a Keka. Lo si sente gridare fuori.*): Camerire, che tti? Nn me sete sendite? Vi scing a chiamà da mezz’ore! Uardate nu poche lu bijette a lu signore!

Si sente qualche altra parola concitata e poi: “Seconda classe”. “Pagare la multa”, “Sì, sì, così”. Spiegazioni, voci e quiete. Rotte ritorna senza aver avuto la sua soddisfazione: trema dalla rabbia. Durante tutta questa scena Tamburlinac è assolutamente passivo, pensoso, muto e immobile.

ROTTE (*Si siede con fatica, trema, sbuffa agitato e si asciuga la pelata.*): Ma tu le si! Porche! Brutta besctie, maleciate e maleducate! C’aja sendì “è tutto tuo!” da

¹⁶ La filastrocca è in veneto-dalmata: «Khe, khe, barbin de be», dove l’onomatopea «be» sta ad indicare il verso della capra. La presa in giro di Orne è rivolta alla barbetta caprina del vecchio possidente.

nu vagabbonde, accuscì le dicete: “è tutto tuo”! Parisce c’ha purtate a pasce le pecure aunite! O Ssignore, peccché nn te apre? (*A Tamburlinac.*) E tu, signò, tu te sci guardate tutte scte cose senza di manghe na parole? Quescte è la recunuscenze che te so fatte professore! Che fuscisse tu a lu jurne de ogge senza de me? Fuscisse nu facchine! A portà le valisce de la ggende! Signore me, che me tocc’a vedè (*Le ultime parole sono già più calme, poi con tono diverso.*) E chi... chi è cullù... nghe nu occhie sole?

TAMBURLINAC (*Con rispetto.*): È quel Popere... Orne... *Pizzicamorto.* Adesso fa il giornalista...

ROTTE (*Scuote la testa.*): Nn le cunosce, nn le cunosce...

KEKA: Ma gna è no, signor Zande? È lu fijje de lu becchine, Popere! È cullù c’ha rubbate l’ore da le tombe... Nu ladre. E lu Signore ha quesctiunijate nghe esse e j’ha furate l’occhije nghe l’umbrelle, n è lu vere?

ROTTE (*Cercando di ricordare.*): Ah, scine, scine! M’arecorde mo! Scine! Brutta bbesctie! Sci fatte malamende che nn je si cavate e n’furcate pure l’avetr’uocchie nghe ...l’um... umbrelle... cuscì ha da esse!¹⁷ (*Senile ed improvviso cambio d’argomento.*) E jì, è vero, signò?... jì cuscì vicchje e sctanghe aja venì aesse a visetà a vvu? Bbrave! Peccché a vvu ve sude sotto a la lengue se venite a truvà a me, ah? È na cosa che na persone gne vvu nin ze degne de fà, vu sete n’ommene mburtande... lu professore! Bbrave!

TAMBURLINAC (*Umilmente, il suo è un arrampicarsi sugli specchi da scolareto.*): Scusate, sior Zande. Ero sdraiato. Mi doleva la testa... Questa lampada mi ha colpito: il piroscrafo ha fatto ondeggiato fortemente, la lampada si è rotta e mi ha picchiato sulla testa... *Scusi*¹⁸, signor Zande, ma non me la sentivo...

ROTTE: Ah, *si!* Ma dome ditte ca sctattavate a lu lette e mo sctate pe rritte! E peccché allore sctave aecche lu pizzicamorte aesse, ah? Che ce sci da fa tu? Cullù è n’assassine! Bella cumbagnie! A lu nosctre Serafine, bunaneme, l’ha cacciate da la tombe e j’ha rrubbate: alloche l’hanne viscte le frite... *Senti*, gn’ha

¹⁷ A dimostrazione dell’intraducibilità del passaggio serve anche la notizia che lo stesso, improbabile mistura tra il veneto- dalmata e un’isolana parlata ciakava, reca una nota traduttiva verso il croato standard (*Da! Prokleta beštija! Učinio si loše što mu nisi izbio i drugo oko... kiš... kišobranom... baš tako!*).

¹⁸ In italiano nel testo.

sucsesse lu fatte nghe padre Bbone? La ggende dice che cacchedune l'ha jettate, e nn ze sa chi ha sctate.

TAMBURLINAC (*Sulla difensiva, come se qualcuno alludesse a lui*): Io, sior Zande, non so niente... Quando la cosa su è successa, io ero qui con la siora Keka... non è vero? All'improvviso abbiamo udito un po' di confusione, delle grida e la voce del padre guardiano, il buonanima...

ROTTE: Sci, sci, quescte le sacce. E tu nn sci sindute niende, scta cose ti sctinghe a ddummannà. N sci sendute *qualche cosa* da cacchedune? Jì penze che cussù, gnasichiamme mo? Cussù, lu pizzicamorte, che tè le mine 'n pascte aecche... ah...?

TAMBURLINAC: Io non saprei.

ROTTE: Nn zi maj niende tu! E sci la cchiù grossa chiacchiarone de tutte la Dalmazije! (*Con tono diverso*.) Vabbone, lasse scta mo, nn so affare nusctre! Nu penzeme a le fatte nusctre! (*Disquisisce disteso*.) Eh, padre Bbone! Se penzave che tutte le cose ha da esse la sé e... e che se puteve purtà tutte appresse all'atru monne! E mbece, ecche: lu dite de Ddì! Ma l'antiche pruverbje dice: "Chi fa lu male che n aspette lu bbenel!" Che ccose m'ha ditte sctamatine a lu tribunale esse... Signore me!

TAMBURLINAC (*Timoroso*): Eh... mi scusi, sior Zande... com'è andata poi a finire quella mia causa? Padre Bone, il buonanima, oggi pomeriggio mi ha detto che voi l'avete vinta...

ROTTE (*Adirato*): *Si! Si!* Seme vinde! Seme vinde... Te le vuleve dì che seme vinde! Juscte! È na cosa juscte che seme vinde! T'ha ditte che le so vinde, ah? Ma nn t'ha ditte pecché me scta a trascinà a lu tribunale nghe nu tembe accusci malamende? Sta cose nn te l'ha ditte, ah? Che Ddì le puzza perdunà pecché quande penze a esse, me treme tutte l'osse!

KEKA: Signor Zande, penzete a la salute!

TAMBURLINAC (*Osando a malapena*): E... cos'è successo, allora?

ROTTE: C'ha sucseste? S'appellate a lu tribunale, ecche c'ha sucseste! Le sci capite? Quess'ha sucseste! E ssu dijavele dure jamà ddu anne! E chi le sa quande finisce? Oh Ssignore me!

Pausa. Tamburlinac è irrigidito. La sua situazione è imbarazzante: sa che arriverà il momento in cui si parlerà di quel famoso matrimonio ed è la cosa che teme di più. Non è sicuro se riuscirà a racimolare il coraggio a sufficienza per un rifiuto. Sta pensandovi intensamente. Rotte sta vagliando la propria tattica. Picchietta col bastone, che tiene tra le gambe, aggiustandosi incessantemente il pince-nez. Keka, in fondo, sta snocciolando il rosario e quando Rotte dice “vražja”, si fa il segno della croce. In coperta, vocò moderato. Il mare lambisce pianamente i fianchi della nave: la nave va.

ROTTE (*Tranquillo e col tono familiare.*): Allore t’ha dome cacciate da lu ginnasie, n è lu vere? E cche ffi mo?

TAMBRULINAC: E che ne so io! Vedo un po’... Mi metterò a studiare diritto a casa.

ROTTE: A la case? A quale case? Diritto? Mo esse se mette a scudià diritte a la case! E a quala case scudie lu diritte? Lu “sctorte” ti mitte a scudià tu a la case, no lu diritte! Tu nn ti nisciuna case! Sci capite? Tu nn ti cchiù nisciuna case!

TAMBURLINAC: E la casa della povera zia Barbara? E “Villa Tamburlini”, a Porto Inglese? Padre Bone, il buonanima, aveva restituito tutto...

ROTTE: Tutte j’avè reconzegate Padre Bbone! Povere Padre Bbone! Te l’ha purtate cusci, sopra nu piatte d’argende: “Favorisca, signor professore, a mme quescte nn me serve. Ve l’aregale, pover’ommenel!” Sctubbedone! Te pinze che li private aregale la robbe accusci! Quande sci sctubbede!

TAMBURLINAC: Va bene. Lo so, la causa è ancora in corso. Ma se vinciamo la causa, rimarrà pur qualcosa per me...

ROTTE: E cchi ha da ‘rmanè pe te? Pe tte armane l’uscpedale! Uscpedale! Aelle finisce tu, gna c’ha finite Barbare! Solamende ch’a te nn te lasse entrà! Esse, addummanne a Keka: le lasse entrà, ah, Keka? L’uscpedale è pe li vicchje, e tu si ggiovene, tu pu fatijà! Se ti sctive a lu poscte te, nn te dome cacciave da lu servizije! Ma lasse sctà! Ji le sacce pecchè t’ha dome cacciate! Nu le sapeme tutte le purcarie ti, n’avè paure! Nu le sapeme! Mica seme nite jire, nu, oh Ggesù mme!

TAMBURLINAC (*Offeso, con dignità*): Non c'è niente da sapere su di me... Mi sono occupato di politica...ecco, per questo mi hanno licenziato... Ma noi stavamo parlando della causa. Voi, quindi, mi mandate all'ospizio? Ma io non ho bisogno dell'elemosina di nessuno! Grazie! Ho ancora di che vivere! Io ho...

ROTTE (*Esplode, scatta verso Tamburlinac puntandogli le "corna" in faccia con tale veemenza che manca poco che gliela ficchi negli occhi*): Tu quescte ti, fìjje di puttane! Quescte ti! Le corne! Ti le corne, ti! Che te pinze? Chi t'ha tenute cingu'anne all'uneversetà, ah? Cendetrentacinguemile denare, so cacciate pe tte! Cendetrentacinguemile! Cendetrentacinguemile, miche le nucelle! Brutte porche! E jì mo ch'aja fa nghe le solde? Chi è che m'ardà le solde, ah? Me l'ardì tu, povere dijavele?

TAMBURLINAC: Io vi... Sì, io vi... a rate. Poco a poco, vi restituirò tutto. Con gli interessi che vorrete...

ROTTE: Eh nno, signò! Eh nno, signò! Jì mette tutte all'ascte! Tutte a "trumbette": "Cendetrendemile... chi offre de cchiù?" Nn vojje schirze!

TAMBURLINAC (*Non si è molto impegnato in tutta questa diatriba sui suoi averi: vi partecipa con una certa noncuranza bohémienne*): Me ne frego!

ROTTE: Te ne friche? Te vu murì de fame? Manghe quescte t'imborte? E gna fì a ccampà? Chi te denne a magnà? (*Tamburlinac tace*). Le vu capì, sctubbede! Chi te denne a magnà? A lu jurne de oggi nisciune t'argale nijende. Oggi tutti quinde penze pe sè! N è cchiù li timbe dell'Ausctrije quande ce sctave tutte cose e la gende se puteve aiutà! Oggi tutte quinde fa pe ssè sctesse. Lu Signore e li cumandaminde scta messe sotto a li pite e ogne ommene fa gna je pare. Jì le sacce: ce scta pure le privete peccature, ma na cosa so le privete e n'atra cose è la fede! Oh Ssignore, le privete po peccà gna la ggende nurmale, ma nn te pu mette subbete a sctrillà e pèrde la fede ne lu Patreterne e ne la sanda vulundà se. S'ha da tenè la releggione, senze la religgione nn ze po esse unescte e juscte! Ma oggi ha 'rrivate le framassune, le scritichite, che predeche ca nu seme tutte uguale. Ecche: le dite di scta mane so tutte uguale? None! Une è cchiù grosse, n'atre è cchiù piccerille: ecche, quescte è cchiù grosse e chesct'avetre è cchiù piccerille. Cuscì è pure lu monne: ce scta la ggende cchiù grosse e ci sctà la ggende cchiù piccerille. Ce scta la ggende de sctirpe bbone e ce scta la ggende de sctirpe cchiù grezze. Le prime so signure, l'evetre cafune. Ha sembre sctate accuscì e pe sembre è cuscì! C'ha sembre sctate chi ha

cummannate, e chi ha adduselate. Lu monne è fatte accuscì! Le signure fatije nghe la cocce e cummanne, e lu popele ha da fatijà nghe le mine e ha d'adduselà! Ma oggi che sceme a vive, oh Ssignore? Le sirve vu cummannà! Accide le signure e cummanne! Dice bbone lu proverbije “Che bisogna nascer chi vuol esser!” Ha da nasce accuscì! Che te pozze ffa' care mije! (*Pausa. Rotte guarda il suo orologio d'oro appeso a una catena d'oro che gli pende sulla pancia. Tamburlinac s'annoa. Keka, si diverte con il rosario.*) Pe fa n'esembie, la famiglia me ha semble scate autonomiscta¹⁹. Le Rotte ha semble scate 'n mezze a le prime signure de la Dalmazije. Quande jì ere deputate a Zzare, tutte le noscrite autonomiscte se cacciave lu cappelle nnanz'a me (*Inchino profondo con il cilindro.*) e ere tutte segnure addavere! Che ve pensate vu! Eh, ndo' scta chiù che le timbe! E lu conde Fanfogna de Cascel-Vecchie, dope che jì avè parlate cundre a le rebbille che s'areunave²⁰, m'ha purtate da lu padre, nu vecchie autonomiscte, m'ha ndecate e ha ditte: “Ecco papà, il nostro leone!” Nosctro leone! E che ti penzive tu!? E la baronessa Lulich-Stecchi, *una magnifica, una divina bellezza*, ha ballate nghe mme la quadrije pe tutte la notte. (*Lascivia senile accompagnata da un sorriso da gourmet.*) E quanne facevame lu *Pantalone* e me tucave a fa lu *tour de main*, je so scrette la mane e esse l'ha scrette a me, e c'ha avascate. Subbete, lu jurne appresse, so scate nvetate a la casa se e tenevame appundamende a lu giardine all'une de notte ... Oh, quand'ha scate bbelle!

KEKA: Signor Zande, s'ha da penzà all'anime nu poche!...

ROTTE: Lasse scta! Ere belle la ggiuvinezze! S'ha da penzà pure a lu corpe nu poche, Keka, pure a lu corpe. (*Pausa. Rotte esibisce ancora quel sorriso gastronomico sopraffatto da certi ricordi piccanti. Poi il suo volto si fa di nuovo serio: s'aggiusta il pince nez, picchiotta col bastone. Tamburlinac immobile. Rotte sospira.*) Eh, Signore me. (*Pausa.*) Sinde, Ciprijane. Tu sci angore ggiovene. Angore nn si che vu dì la vite. N è la vite che pu scudià ne le libbre. La vite nn se pò mbarà nghe le libbre. Le libbre so nvendate, la vite è addavere. Jì nn te vojje male. Se t'avesse volute male, n avesse avute cure de te per farte devendà n'ommene diritte. E mmo che t'ha successe, che vvu ffa? Quande une è ggiovene, tè la cocce a lu vende. Tu, tu n te descperà fine a quande cambe jì. Fine a quande ci sctinghe jì, pure tu scti bbone, avascte che me scti a sendì! Me vu scta a sendì?

TAMBURLINAC (*Si finge ingenuo.*): Eh, sior Zande, io non vi posso promettere nulla se non so di cosa si tratta...

¹⁹ Ci si riferisce agli *autonomasî*, coloro, cioè, che propendevano per una Dalmazia italiana.

²⁰ *Puntari*, i ribelli dalmati contro la nobiltà.

ROTTE: Scine, scine, certe che sci. Ma tu le si che jì nn te facce nijende de male! Jì te vojje sole bbene, parole d'unore!

TAMBURLINAC: Di questo non ho mai dubitato! Al contrario, io sono convinto che voi siate il mio benefattore... Ma sapete com'è, sior Zande...

ROTTE (*Deciso*): Jamme, t'à da scpusà! Ne le cundizijone ti, è na cose ndelligende da fa. Quande n'ommene tè la famijje, allore sulamende è n'ommene! Pecché dome dice che la famijje fa l'ome! E tu mo à da mette la cocce apposcte, à da durmì ne lu lette te e nn dà vagabbundà pe lu monne. Ecche, quescte penze jì. Nn dà uardà la ggiuvenezze e la bbellezze, è mburtande ca sci bbone e ndelligende... e, se capisce, ca da tené quisse! (*si strofina il pollice e l'indice ad indicare un che di "finanziario"*) È la cose cchiù mburtande: ha da tené quisse. Se tì quisse, va tutte lisce gne l'ojje! (*Pausa*)

Tamburlinac è impallidito: teme la "proposta concreta".

ROTTE: Ecche, pe sembije, Rokelina nosctre è nu bbone partite pe tte: è unescte e bbone gne lu pane, e ngignarelle assaje. E quande lu Signore me fa la grazzije che me richiame vicine a esse – è tutte la tel! (*Lievemente sentimentale*) Jì nn tinghe nisciune, sulamende esse. Tu nn dà uardà la ggiuvenezze e la bbellezze, ma dà uardà le nderesse, la ricchezze e la cundendezza te. Pecché la cundendezza n se trouve tutte ne la bbellezze! Esse è tutte quelle che tinghe a lu monne, scta fijja me disgrazzijate, scta povera fijja me! (*In un momento di sincera commozione per se stesso*.) Jì so lu padre senza fijje miscuele chiù mbelice de lu monne! E la famijja me finisce e dumane è come se nu Rotte n a maje nate a lu monne! Jì so l'uteme! (*Lacrime*.) Oh, Signore me, l'uteme de li Rotte! Ma pecché, Signore, nn me sci date nu fijje bbelle e sane, che je pozze dice: "Fijje me, tu sci nu Rotte, e te l'adi mette a la cocce, che sci nu Rotte, e conzerve lu nome nosctre pe lu fijje te, cuscì ccome nu l'aveme cunzervate pe tte!"

Pausa. Lacrime. Anche Keka tira su col naso. Tamburlinac, di tempo in tempo, getta uno sguardo su Zarathustra e, appena può, coglie l'occasione per fargli un cenno con la mano di nascosto. Sul ponte vivacità e riso.

ROTTE: (*Si asciuga le lacrime, il pianto passa*): Ma, ecche, lu Signore nn me l'ha date, grazzije e glorije a Isse! E se nn m'ha date nu fijje me, sanghe de lu sanghe me, jì vulesse fa devendà a tte lu fijje me. (*Con tono caldo e famigliare*.) Ciprijane, tu pu esse lu fijje me e lu ggenere me! Ti dinghe lu nome me: accuscì sci Rotte, Cipriano Rotte, e none Tamburlinac da mo nnanze! Signore! Tu pu

esse nu vere proprietarie e nu vere signore de la Dalmazije! Cche atre t'aja dice? Dumane è tutte lu te! Tutte lu te, tutte...

Pausa. Silenzio A Tamburlinac sembra annebbiarsi la vista: è il momento decisivo e lui non ha forza! Si concentra per la risposta ma non sa da che parte cominciare. Rotte aspetta. Keka fatica a nascondere la propria impazienza. Quattro occhi gli sono puntati addosso e lui tace ancora.

ROTTE (*Impaziente*): Dunghe? Che pinze?

TAMBURLINAC (*Spaventato e confuso*): Io... come dire... apprezzo molto la vostra offerta, sior Zande, e, ad essere sinceri, sono proprio... sono proprio felice e sarebbe mia gioia... ah, ma non c'è bisogno nemmeno di dirlo!... Se non ci fossero certe circostanze a precludermi la felicità, circostanze del tutto indipendenti dalla mia volontà. Certe circostanze del tutto insolite... Io... ecco... per natura non sono avventato... permettetemi di dire. Io sono più... scrupoloso... Già. Sì!... Ma quando si tratta di un essere tenero, di una tenerezza che non si può dire con le parole e... cioè. Le persone... *pardon*, permettete... Le persone devono essere divise in quelle che per il matrimonio sono fatte e quelle che non lo sono. Io, ecco, già da tempo so che, purtroppo, appartengo alla seconda categoria. A voi, temo, tutto questo apparirà un po' bizzarro...ma, in tutta franchezza... io sono l'uomo più infelice del mondo! Qui, sotto il naso, mi si prospetta la più totale felicità, ma io non posso godermene! Non posso, vi dico, perché, oltre a quelli appena menzionati, vi sono altri fatti... che renderebbero il mio matrimonio un inferno. Io, quindi, vi prego umilmente, caro sior Zande, affinché queste mie pene...

ROTTE (*Ha ascoltato questo eloquio senza mostrarne la completa comprensione ma ha comunque capito l'essenziale, che, cioè, Tamburlinac "rifiuta", e, nell'impotenza fisica di esplodere, fa un gesto, molto energico per la sua forza. Dopo numerosi tentativi di interrompere Tamburlinac, adesso con un gesto e una parola esprime la propria delusione*):
Avascte!

TAMBURLINAC (*Con fare inferiore*): Ma... ma, sior Zande...

ROTTE: Avascte! So capite, pe la Maielle! Allore, nn vu, ah? Vabbone, vabbone, brutte porche! Te le scinghe a 'regalà e manghe le vu! Pure bbone!

TAMBURLINAC: Non è che non voglio, non posso, sior Zande! Non posso! Siate buono! Non posso!

ROTTE: Ah sci! Vall' a 'rcuntà a cacchedunavetre, n le dice a me! (*Col tono vendicativo che nasconde la sua carta finale.*) Mo te le diche subbete accusci le si: quande st'anzie de ogge, de padre Bbone, arrive a lu tribunale, jì diche tutte quelle che so viscte e tutte quelle che sacce! Jì e Keka!

KEKA (*Pungente, cattiva.*): Sci, sci, nu arcunteme tutte cose, pe file e pe segne!

TAMBURLINAC (*Sul quale queste parole hanno avuto un effetto terribile, salta in piedi e, non sapendo bene perché lo ha fatto, ritorna a sedere.*): Voi... quindi minacciate? E cos'avete sentito e visto voi? Cosa dovete dire di me in tribunale? Ma che stupido che sono! Io vi proibisco di terrorizzarmi ulteriormente con i vostri stupidi calcoli! Cosa m'importa della sua schiatta! Io non sono mica un toro! Lasciatemi quindi perdere! Per quanto invece riguarda il mio debito, prendetevi tutti quei beni e portateveli via al diavolo!

ROTTE (*Con patrizia superiorità.*): Oh, oh, oh guajjò! Guajjò, abbascte che n scpavinde pure a nnu nghe la pistole sennò ce jetteme a lu mare! Tu ti pinze, guajjò cche nnu nn sapeme chi ha scate a 'nnegà Bonaventure ogge pumerigge? Eh, guajjò? Chi l'ha mbaurite che le vuleve annegà? Eh, guajjò, tu ti pinze che nu nn sapeme nijende?

TAMBURLINAC (*Pallido ma ancora calmo.*): Se avessi voluto affogare qualcuno, avrei affogato voi per primo, vecchio rimbambito!

ROTTE: Nn sci scate tu, ah? Nn sci scate tu? Allore so scate jì che so sparate a padre Bbone sopra a lu vapore fine a quande nn s'ha jettate a mmare? So scate jì, ah, assassine? So scate jì a mbaurì isse che le vuleve annegà?

TAMBURLINAC (*In un primo momento scatta e sembra che stia per aggredire Rotte afferrando quell'ombrello che si trova accanto a lui, sullo scaffale, ma poi si spaventa limitandosi ad accostare rabbiosamente la sua faccia alla sua.*): Menti, vecchio! Sei mezzo crepato e ancora menti!

ROTTE (*Scostandosi impaurito, ha levato il bastone in autodifesa e sarebbe caduto all'indietro se Keka non l'avesse sorretto. Trema in tutto il corpo.*): Ah, accusci allore, brutt'assassine! Ma me le da pagà, n'avè paure! Se jì dice la busciè, diije nu poche tu, Keka, a sct'assassine, quelle che sci! Diije che le sci viscte nghe l'ucchie ti e le sci sentite nghe le recchie ti, dapù vedeme chi dice la busciè!

KEKA (*Voleva immischiarsi da un po', ma non riusciva a prendere la parola. Decisa e determinata, come se avesse smesso quella maschera di mitezza.*): Sci, sci, jì so sendute gna sete mbaurite lu padre guardijane, bonaneme, quande je diciavate che vulavate annegà li viaggiature pecché ci sctave la tempescte... E j'avete pure ditte che manghe ve dispiaceve. Dapù, quande isse m'hanne mannate a chiamà a vu, nn ce sctavate! E quande v'avete arturnate tenevate na pisctola pe le mane! Sci, sci, tenevate nu rivolvero, le so viscte! Miche so cecate! Le so viscte bbone! Tremavate tutte quande. E n ere, grazij'a Ddi, né cieche né mbrijache!

TAMBURLINAC (*Rimane dapprima muto e immobile. "Lei, però, ha visto il revolver!", quel pensiero lo ha fatto rimanere di stucco. Poi si concentra e prorompe in un'arringa più amareggiato che arrabbiato.*): Ma non provate vergogna mentre mentite in maniera così ripugnante? Voi sapete molto bene che io non potevo in nessun modo affogare il padre guardiano, eppure mentite insieme a questo vecchio libertino.

KEKA (*Lottando per Rotte, furibonda.*): Gna ve permettete! N ge vedete pe tutte le purcarie vusctre, le male femmene ve sa vevute lu cervelle, li virme s'ha fatte lu nide davendre lu cervelle vosctre, vu sete pazze! E vu ve permettete de dice a nu signor Zande ca è...

TAMBURLINAC: Un libertino! Sì! Rapinatore! Vecchio ruffiano e ladro! (*Folle.*) Ladro! Cosa vuoi da me, vecchio somaro? Sposa quel tuo dromedario con un qualche idiota! E lascia stare me, vecchio rimbambito! Che?! Col bastone! Ecco!...

Rotte ha sventolato il bastone contro Tamburlinac ma questi afferra il bastone, glielo strappa dalla mano e lo spezza deciso contro il ginocchio per poi gettarlo in un angolo. A Rotte sono caduti gli occhiali e pendono sul nastrino, lui se li sistema, ma cadono di nuovo.

KEKA: Vu pensate a la salute, a isse le punisce Ddije. (*Sempre più verso Tamburlinac.*) Che te puzze accide lu fulmene, te se puzze armagnà lu mare, te puzze accide la sahette de lu Signore! (*Cerca di calmare Rotte e lo sta trascinando via, ma lui smania. Lei continua ancora a parlare e a fare dei gesti nella direzione di Tamburlinac ma non si capisce niente per il chiasso.*)

ROTTE (*Vedendosi sprovvisto di mezzi di difesa, si lascia trascinare da Keka verso l'uscita di sinistra. Andando via, si gira e minaccia.*): Brutt'assassine! Brigande ladre! Malecreate e maleducate! Vedeme chi tè rraggione, vedeme! Ascpette, ascpette,

pappagalle disgraziate, te facce a vvedè jì! Ti facce a vvedè jì, n avè paure!
Ascpette brigande!...

Esce con Keka. Si sente ancora per un po' il rumore dietro la porta, poi la quiete. Pausa. Tamburlinac rimane immobile, poi si siede e fissa il pavimento. La gabbia col pappagallo dondola sulla sua testa: qualcuno l'ha toccata nel parapiglia e ora dondola a intervalli regolari.

TAMBURLINAC (*Constatazione comica.*): Siamo sotto attacco. Noi... noi siamo in stato di guerra su tutti i confini!... (*Le spalle di Tamburlinac iniziano a tremare come se piangesse. Ma quando, in seguito, solleva la testa si vede che ride convulsamente con uno strano, folle riso. Poi si alza, facendo un cenno con ambedue le mani, e tira fuori da una delle valigie una bottiglia con l'etichetta di una fabbrica di liquori, la stappa, si appropinqua alla gabbia.*): Salve, Zarathustra! Noi siamo stati attaccati! Guerra!

E un bitorzolo è un bitorzolo –
tutto il mondo lo sa,
per questo il bitorzolo
paura non mi fa!

Poi canta l'aria del torero della "Carmen": Tam- bu- ridor, tam- bu- ridor...

TELA

ATTO III

La scena è la stessa. Tamburlinac siede da solo. Davanti a lui, sul tavolo, ci sono la gabbia con il pappagallo, una bottiglia vuota e un Baudelaire rilegato con gusto. Sul libro aperto c'è il revolver. Nel collo della bottiglia è infilata una croce improvvisata fatta di due pezzi del bastone spezzato di Rotte legati con la corda. Un quadretto stilizzato in maniera suicida. C'è, in tutto questo, dell'inventiva bizzarra degli ubriachi e dei folli. Tamburlinac è alticcio. Legge Baudelaire e piange. Lacrime esaltate dall'alcool. Segue un breve tranquillizzarsi, poi di nuovo il pianto. Gli sbalzi sono innaturalmente bruschi e inaspettati. Le movenze sono eccentriche, la gesticolazione ubriaca e senza controllo. Tamburlinac alza lo sguardo, in maniera patetica.

TAMBURLINAC: *O Satan, prends pitié de ma longue misère!*²¹ (Sfoggia il libro. Disperatamente.) *C'était hier l'été! Voici l'automne! Ce bruit mystérieux sonne comme un départ...*²² (Si alza e tira fuori dalla valigia un'altra bottiglia. Un monologo ubriaco.) *L'âme du vin? Mais non – l'âme du liqueur! Oui, l'âme du liqueur, monsieur Baudelaire!* (Orgiastico passaggio al riso. Solleva la bottiglia e piroetta danzando. Poi si avvicina a Zarathustra e fa un inchino, in una caricatura del bon ton.) *Nous buvons exclusivement des liqueurs, n'est pas, monsieur Zarathustra? (Versa del liquore sulla testa di Zarathustra e ride.) Exclusivement des liqueurs! À votre santé! (Beve qualche sorso e si siede. Riso, entusiasmo, delirio.)* Noi siamo originali! Noi siamo originali, *parbleu!* *Korugva nam ćubta; gremo, mi puntari!*²³ È vero, *pipistrello*²⁴? Perché tu... tu, caro mio Zarathustra, in realtà non sei un pappagallo ma *pipistrello, grillo*²⁵... (Ride.) Secondo il parere della nostra maestosa persona, tu sei un grilletto: gri, gri. Va' al diavolo, grillo! Alla salute! (Beve. Poi, con tono larmoyant.) «O, Silvia mia!»²⁶

²¹ «Satana, abbi pietà della miseria mia» (Ch. Baudelaire, *Le litanie di Satana*, in Id., *op.cit.*, p. 259).

²² «Ieri era estate, è l'autunno ora. C'è un suono oscuro, come di partenza» (Ch. Baudelaire, *Canto d'autunno*, ivi., p. 131).

²³ In croato nel testo (N.d.T.).

²⁴ In italiano nel testo (N.d.T.).

²⁵ In italiano nel testo (N.d.T.).

²⁶ In italiano nel testo (N. d.T.).

Amore fatale, fatale amore! (*Autoironia, riso. Canta a bassa voce al pappagallo.*)
«Non siate alteri, tutto è transeunte»...

A metà della canzone entra Orne da destra. In un primo momento Tamburlinac non lo nota. Orne si ferma alla porta con il sorriso sulle labbra. E la sigaretta fra i denti. Guarda Tamburlinac in silenzio fin quando questi non si accorge della sua presenza. Tamburlinac è confuso. Orne ridacchia. Tamburlinac ride ubriaco.

ORNE (*Ride a voce alta.*): Si fa baldoria, eh? Splendide decorazioni! (*Si avvicina.*) Croce, pappagallo, alcool, revolver e... cos'è questo? (*Cerca il titolo del libro.*) Baudelaire! Quindi, il kit completo per il viaggio verso "l'atteggiamento cosmico"! In chiusura dell'articolo che riporterà la triste notizia sui giornali: «È curioso che tra gli effetti personali della vittima, il professor Tamburlinac, è stato rinvenuto anche un Baudelaire che leggeva durante gli attimi immediatamente precedenti alla catastrofe»... Le due bottiglie vuote, *ça va sans dire*, verranno fatte passare sotto silenzio.

TAMBURLINAC (*Accettando il tono ironico di Orne.*): Ah, siete voi, *monsieur* Popere, il vecchio simpatico cinico! Accomodatevi, vi prego! *Voilà, s'il vous plaît!* Prenez la place et – buvez! *À la vôtre!* (*Allunga la bottiglia a Orne.*)

ORNE (*Restando fermo, rifiuta.*): *Merci bien, monsieur Tamburlinac.* (*"Tamburlinac" viene pronunciato alla maniera francese: Tãbürlinak.*)

TAMBURLINAC: *Parbleu*, è proprio carino, sapete - *Tãbürlinak*. Mi piace proprio! Come se vedessi il mio bronzo busto in una qualche nicchia. Siete proprio carino, maledetto! Ma perché, di grazia, non bevete un sorso? (*Gli allunga la bottiglia.*) È tutto un po' *grossierement*, democratico, come su un trabaccolo, tutti dalla stessa bottiglia. Ah, il grigio diluvio democratico! Ma sì, noi siamo democratici! Io, ad esempio, nel nome della democrazia, ho rifiutato il mio cognome tradizionale «de Tamburini» infilandomi questo volgare «Tamburlinac!» Perché, *nota bene*, noi Tamburlinac siamo italiani, di Cremona! Nel nostro stemma di famiglia c'è un capro con tre stelle. Mio padre era un autonomista e mia madre, vi pregherei di astenermi dal vostro sorrisetto di circostanza, era la figlia del console italiano a Perasto, era una Degrassi. Il vecchio nonno Degrassi leggeva Metastasio e non sopportava i balcanici. *Balcanesi, pedociosi*... Un vegliardo interessante, nevvvero? Vi era in lui della megalomania patrizia, ma soprattutto vi era un animo romanzo! Era un fiero Appenninico! Mi sembra che ho preso molto da lui! Ecco, vedete, caro mio, con simile lignaggio e stirpe, con simile sangue, io mi travesto da un comico

Tamburlinac e sacrifico cinque secoli della mia tradizione familiare al Moloch della democrazia. Ma ecco, questo *Täbürlinak* mi suona come una lauta ricompensa per questo schiaffo democratico. (*Distinto, con affettazione.*) Che suono signorile: *Täbürlinak!* Che ti ridi, Orne? (*È una domanda rivolta dall'alto in basso. Tamburlinac, avendo ritrovato il coraggio nell'alcool, ha cambiato completamente il suo atteggiamento nei confronti di Orne.*)

ORNE (*Serio e duro.*): Sto assistendo a una pagliacciata e lui mi domanda perché rido! Cosa diavolo mi fissi con quegli occhi annacquati e ubriachi? Rido di te, De Tamburini di Cremona! Se non fossi così ubriaco, forse non riderei! Perché queste cialtronerie dalmate non le reggo nemmeno come caricatura! Sei il tipico figlio di un impiegato statale dalmata!

TAMBURLINAC (*Lo interrompe in maniera patetica.*): *La mer, la vaste mer, console nos laboeurs!*²⁷ Ah? Ma lasciate perdere, caro amico! Facevo dell'autoironia sulle mie origini. Io mi rendo conto che il tema delle origini smuove fortemente la vostra rabbia plebea, per questo ogni tanto sventolo la bandiera *bleu* davanti al vostro naso giacobino. Per farvi arrabbiare! Ma vi assicuro che il mio nobile corpo, e il suo corpo plebeo, marciranno e puzzeranno in egual maniera. Ecco, vi arrabbiate di nuovo: prima che voi entraste, io piangevo! Piangevo spinto proprio dal fatto che morirò. Vi prego, leggete solo la "Carogna" di Baudelaire e vi garantisco che vi si rizzerà ogni pelo sul corpo! Ecco, prego, tenete, leggete! Ecco!

ORNE (*Rifiuta il libro che Tamburlinac insistentemente gli porge.*) Lo so anche senza Baudelaire com'è fatta una carcassa! Grazie mille ma tutti i giorni guardavo le poesie di Baudelaire all'obitorio! E, porco diavolo, smettila di rompermi l'anima con quel Baudelaire altrimenti te lo butto a mare! Maledetto snob, che non sei altro! Anche tuo padre era uno snob. Un ordinario, domestico Tamburlinac, Filip Tamburlinac, e non Filippo Gaetano de Tamburini! Era un misero straccio burocratico con cui ci si puliva la sedia al comune prima che vi si sedesse il *podestà*. Il podestà apprezzava molto il talento servile del Tamburlinac padre, ma non sopportava quelle sue pretese aristocratiche, quel suo continuo cercare i legami in alto, da *parvenu*, quel suo continuo cercare d'intrufolarsi tra i signori. Ambizioni comiche da bacati di mente! Stupidaggini! Ne ho fin sopra i capelli di quelle stupide leggende sulle origini appenniniche. Come anche di quel capro nel tuo stemma! Mettitele in

²⁷ «Il mare, il vasto mare, placa i nostri tormenti». (Ch. Baudelaire, in Id. *op.cit.*, *Moesta et errabunda*, p. 143).

testa una buona volta: tu non sei nessun de Tamburini, ma un ordinario, domestico, ubriaco Ciprijan Tamburlinac. Maledetta cialtroneria!

TAMBURLINAC (*Mentre Orne parla, si agita, si alza in piedi, parla col pappagallo e sfoglia il libro.*) Basta che uno grida «conte Keko!» e tu subito... Suvvia! E che vogliamo farcene della trasmissione orale? Per quel che riguarda la mia famiglia, mia zia Barbara, la buonanima, mi ha raccontato tutto e il padre guardiano, il buonanima, mi ha mostrato un documento del diciassettesimo secolo che reca la firma di un certo Donatus Raymundus Tamburini in qualità di guardiano. La zia Barbara sosteneva che si trattasse proprio di quel Tamburini che era venuto dall'Italia con un fratello architetto. Quell'architetto dovrebbe essere un nostro bisnonno...

ORNE: Quella tua zia Barbara era una vecchia cornacchia. Una di quelle vecchie streghe, egoiste e tircie che passano cinquant'anni sedute accanto alla finestra con un rosario in mano, godendo della signorile distanza tra la strada e la loro finestra. Guardano la strada come uno spettacolo, come se tutto quanto accade in strada, accada per loro. Affinché non si annoino. Una volta, da ragazzo, passavo sotto la finestra di tua zia, guardo su per caso e la vedo che mi fa il cenno di salire. Ero vestito in maniera piuttosto comica: le vecchie scarpe di mio padre, il cappotto di mio padre e il berretto era troppo grande per la mia testa rapata. Mi ha chiamato su per infilarle il filo nella cruna dell'ago e quando stavo per andarmene mi ha dato una decina tra mandorle e noci, due carrubbe e un pezzo di pane. Ho lasciato tutto davanti alla porta e quella sera stessa ho riempito le tasche di sassi e le ho fracassato tutte le finestre del primo piano. (*Breve pausa.*) Era un piacere unico, rompere le finestre! Bum!... Tu non hai mai rotto le finestre? Io, ancora oggi, se sento il clangore di un vetro rotto, mi eccito... eh, eh.

Orne si è un po' lasciato andare nel racconto dei vetri rotti e, sentendosi fuori luogo, si confonde un po'. Pausa. Silenzio. Tamburlinac s'annoia: sfoglia il libro, si alza ma è insicuro sulle gambe e si rimette a sedere. Orne cammina e fuma. La conversazione si è interrotta e Orne cerca un appiglio per farla ripartire.

ORNE (*Con noncuranza, come se la domanda gli fosse venuta in mente per puro caso.*): E adesso cosa farai?

TAMBURLINAC (*Sorpreso.*): Come «adesso»? Volete dire, lì, a casa? Beh... ancora non so. Credo che aprirò una scuola di danza. Fatevi due conti: se avrò una cinquantina di clienti, ed è il minimo visto che non avrò concorrenza, con

un abbonamento mensile di centocinquanta... Ma cosa ti ridi? Pensi che sia troppo? Va bene, diciamo, cento allora...

ORNE: Sì, penso che sia davvero troppo!

TAMBURLINAC: Perché? Sarà, s'intende, solo una forma della lotta per la sopravvivenza, non una professione! E mi metterò anche a studiare il diritto. Posseggo un certo talento oratorio e chissà che un giorno non riesca a fare strada nella diplomazia... V'immaginate: consegno le mie credenziali a Stoccolma (*Fa dei gesti scimmiettando un cerimoniale, autoironia, gioco perverso col proprio destino. Beve.*)

ORNE: Perché bevi così tanto? Creperai dall'alcool!

TAMBURLINAC: Col cavolo! I miei nervi sono incredibilmente resistenti! Il fumo, ad esempio, non mi procura alcun piacere: la nicotina non la sento nemmeno. Tu, però, fumi un tabacco di pessima qualità: puzza tutto, qui! Vi starebbe molto meglio se beveste un po'. Dopo quei moti rivoluzionari nello stomaco poco fa, quest'alcool fa lo stesso effetto di una dittatura... Sapete, ne ho fin qua di questo viaggio! Non vedo l'ora di mettere piede sulla terraferma...

Pausa. Camminando Orne si è fermato vicino al lumino e guarda per un attimo quella fiammella che galleggia sull'olio.

ORNE: Sicuramente anche il padre guardiano ha già messo piede sulla terra ferma: quella su cui camminano i palombari e gli annegati appaiono come i bambini quando giocano per terra.

TAMBURLINAC (*L'osservazione lo fa scattare.*): Ti prego, non parlare! Lascia perdere! Non parliamo di questo!

ORNE (*Con un sorriso perspicace.*): Coscienza, eh? Eh, eh... La paura per la propria persona in seguito all'atto, la paura della pena. Si ha pietà della vittima perché non c'è più, perché non è più pericolosa. La vittima, finché vive, è l'avversario che si odia, e non capisco perché quest'odio debba di punto in bianco tramutarsi in un amore speciale. È ridicolo!...

TAMBURLINAC: Io non odiavo Bonaventura... (*Confondendosi a causa di questa dichiarazione, con cui, indirettamente, accusa se stesso.*) Se, cioè, prendessimo per

buona questa vostra famosi ipotesi secondo cui Bonaventura sarebbe una mia vittima, io... non lo odiavo...

ORNE: Tu non lo odiavi? Non si costringe mica una persona con un revolver a saltare in mare per amore! Tu ora ti stai sciogliendo tutto per amore: “ami” persino me!

TAMBURLINAC (*Sentimentale*): Se tu solo sapessi che sentimenti di simpatia ho da sempre nutrito nei confronti della tua robusta natura, tu adesso non ti comporteresti con me in questo modo! Ecco, io in questo momento sono forse un po' ubriaco, forse sono anche un po' pazzo, non mi sto difendendo, forse sono veramente un po' pazzo, ma dichiaro solennemente che provo per te un amore particolarmente forte! (*Si alza con fare solenne e si dirige verso Orne per abbracciarlo.*) Permetti... permetti che, come tangibile segno della mia simpatia, io schiocchi uno stravagante bacio su questa vostra barba... Permettete... Eh... (*Tenta di abbracciarlo, ma Orne lo respinge in maniera brusca cosicché il bacio risuona a vuoto, a mezz'aria. Per la spinta di Orne, Tamburlinac barcolla e si siede.*)

ORNE: Va' al diavolo, deficiente! Stai sbavando di nuovo!

Pausa. Tamburlinac è in preda a una muta confusione: è sul punto di mettersi a piangere.

TAMBURLINAC: Ecco, Ciprijan, questa è la gente! Ve lo dico io... Ma sì! Voi vi entusiasmate appena pronunciate pateticamente la parola «gente»! Eccovi la gente! Fate per abbracciarli con un sincero trasporto e loro vi assestano una pedata nello stomaco! Bello assai! Voi siete un animo nobile e io vi do... (*Lacrime.*) Io vi do del “Voi” con la V maiuscola per il rispetto... (*Singhiozzi e lacrime. Sincere lacrime alcoliche.*)

ORNE (*Lo guarda meravigliato*): Che cosa? Le lacrime? Ma non è possibile! Hei, “Voi” con la V maiuscola, non frignate, perdio!

TAMBURLINAC (*Tra le lacrime*): Sì, io debbo arrivare alle lacrime, tanto siete ingiusto nei miei confronti! Io vi ho difeso tutto il pomeriggio dinanzi al frate e voi mi respingete con disgusto! Me lo merito tutto questo da parte vostra? Voi abborrite il sentimentale, lo so, ma io che ci posso fare se sono fatto così? Io sono la lirica e voi siete un orang-utang! Con tutti quei vostri peli sembrate proprio una scimmia!

ORNE (*Ride*): Scimmia, orang-utang... (*Riso, che, gradualmente, mette Tamburlinac di buon umore. Guarda Orne come un minorato mentale e ride.*) Dici che mi hai difeso da quel morto. Bravo! Mi sforzerò di essertene grato. Andava certamente ronzando di come mi ha visto mentre rubavo. O, come dice lui, mi ha colto *in flagranti*. Lo raccontava a tutti come una specie di avventura. Era suppongo il suo unico aneddoto da raccontare. (*Breve pausa. Prende la croce di prima e la fa roteare sulle dita come una specie di forbice da parrucchiere.*) Sì, quello era effettivamente piuttosto incauto da parte mia. Un lavoretto piuttosto impegnativo quello sotto le mura del convento. Era il fratello di questo Rotte. L'avevamo seppellito quella stessa mattina, ma io avevo murato solo in parte il suo loculo. Quello lì aveva altra aria da respirare! Prima che lo riponessero nella bara, la mattina presto a casa, avevo esaminato, diciamo, l'equipaggiamento del cliente. Beh, l'equipaggiamento era davvero fantastico dal punto di vista di un becchino! Ne avrei avuto bisogno per la mia partenza per il gran mondo. Ma la faccenda non è andata come avrebbe dovuto e tutto è andato al diavolo. Degli idioti si sono ricordati che il vecchio era un sonnambulo e che quindi andava imbacuccato nella bara con la doppia razione di chiodi perché altrimenti avrebbe potuto farsi qualche passeggiata di notte... E quindi mentre ero alle prese con i chiodi giù nella tomba di famiglia il coperchio ha fatto un rumore terribile, una sorta di scricchiolio. Ascolto con attenzione: silenzio. Il lieve fruscio dei cipressi al vento e null'altro. Poi sento l'orologio della torre battere le meno un quarto e poi di nuovo il silenzio. La cosa era andata avanti senza scricchiolii. L'orologio del panciotto risuonava strano in quello spazio sordo, in cui c'erano tre morti nei loculi per lato, uno sopra l'altro. Credevo di aver fatto bene il lavoro al cento per cento! Ma quel tipo mi aspettava alla finestra. Appena sono uscito fuori mi ha puntato contro una torcia elettrica e io ho puntato la mia contro di lui, affinché non mi riconoscesse. Quando si è messo a gridare me la sono svignata scavalcando il muro. Ma mi ha riconosciuto lo stesso! Poi: l'inchiesta, riesumazione, la galera... ed è andato tutto al diavolo!... (*Orne racconta con freddezza, distacco e naturalezza, accompagnando il tutto con i gesti delle mani che tengono ancora la croce.*)

TAMBURLINAC: Io ho cercato di comprendere quel tuo... atto! Mi sono scontrato col frate proprio perché giustificavo le tue azioni dal punto di vista sociale.

ORNE: Molto tenero da parte tua! In generale, sei un bravo ragazzo. Di più, sei un uomo nobile. Peccato però che simili caratteristiche non rendono se non, come dici tu, una pedata allo stomaco! (*Attira l'attenzione sulla croce che tiene*

in mano.) Questo era un bastone? Un bastone simile non l'aveva anche il tuo mecenate con la barbetta caprina?

TAMBURLINAC: Sì, era suo. Gliel'ho spezzato io, purtroppo, contro il ginocchio...

ORNE: Cosa? È successo il putiferio?

TAMBURLINAC (*Vantandosi.*): Eccome se è successo! Il vecchio brigante! Vuole farmi sposare quella sua gibbosa erede a tutti i costi! Dimmi, in tutta onestà, chi potrebbe, senza subire alcun tipo di pressioni, dividere un letto con quell'essere? Il vecchio si è messo in testa che vuole un erede e ha scelto proprio me, come se io fossi un esemplare comunale per l'inseminazione!

ORNE: Sarà stato ingannato da quel capro nel tuo stemma... E tu? Tu avrai, naturalmente, accettato. È un buon partito...

TAMBURLINAC: Il diavolo ho accettato!

ORNE: Ed è successo lo scandalo.

TAMBURLINAC (*Distratto, pensando a qualcos'altro.*): Sì, poi... Interessante! L'ho fatto, perdio! Anche lui attribuisce la colpa della morte di Bonaventura a me, come fai tu. E anche quella vecchia strega è solidale con lui: lei, dice, mi ha visto entrare qui dentro con il revolver in mano! Ma è tutto quello che può dire...

ORNE: Sì, ed è quanto basta per sbatterti sul banco degli imputati. Il fatto che tu abbia inseguito il frate con il revolver in mano e che il frate poi sia annegato è sufficiente per farti beccare almeno quindici anni. E dove la mettiamo la marea di altri indizi che depongono a tuo sfavore?

TAMBURLINAC: Va bene, oggettivamente, parlando in termini giuridici, le cose stanno così. Ma tu, soggettivamente, sinceramente, cosa pensi? Sono o non sono colpevole della morte di Bonaventura?

ORNE: È la tipica domanda stupida. A cosa ti serve sapere che io ti ritenga non colpevole? Che te ne fai? Quello che conta è proprio quello che diranno i giudici e gli avvocati e non quello che penso io. Tu ti puoi credere la

persona più innocente del mondo ma loro troveranno il modo per provare la tua colpevolezza, puoi starne certo!

Pausa. Tamburlinac è costernato: gli argomenti di Orne lo gettano nella disperazione. Dai vapori dell'alcool lo riportano alla realtà. Orne getta la croce da qualche parte nell'angolo, prende il revolver dal tavolo e l'osserva con attenzione.

ORNE (*Con un'intonazione particolare, mostrando il revolver.*): È questa?

TAMBURLINAC: Cosa? Sì, è quella...

ORNE (*Rigirando l'arma nelle mani.*): Non è granché. Il vecchio sistema, a tamburo... Queste s'incepiano... (*Poi, in maniera del tutto naturale, punta il revolver contro Tamburlinac.*) Dai, proviamolo...

TAMBURLINAC (*In un primo momento muore dalla paura, poi si guarda attorno cercando un posto dove nascondersi. Alla fine, si getta sotto il tavolo implorando.*): Orne, perdio, non fare il bambino! È carico, maledizione! Io ci sparavo ai passeri... Raramente s'incepia! Dio mio, non scherzare. Può succedere una disgrazia! Dammelo! (*Tende la mano da sotto il tavolo.*)

ORNE: Ehi, c'è un Onniuomo sotto il tavolo! Tu sei un gatto e non l'Onniuomo! Dai, alzati! L'Onniuomo si ammazza con un cannone e con questo giocattolo! (*Gli restituisce il revolver.*)

TAMBURLINAC (*Si alza contento di essere rimasto vivo.*): Credevo sparassi... L'ho comperato dal bidello a scuola... Continuava ad insistere: non è che comprendereste un buon revolver? Non riesco a spiegarmi perché insistesse così tanto con l'offerirlo a me. Alla fine, prima di andarmene, l'ho preso.

ORNE: Forse ha intuito che presto ne avresti avuto bisogno.

TAMBURLINAC (*Affettazione, con gesti da varietà.*): *Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!...*²⁸ Ma io non intendo suicidarmi! Voi, *mon cher*, vi sbagliate di grosso! Non ho trovato cotanta beltà da nessuna parte come nella vita stessa. Nel semplice respirare io trovo del *pathos* colossale. Se qualcuno spendesse qualche buona parola per la mia morte e ammettesse che la mia morte è una tragedia, forse potrei anche desiderare di morire. Ma al diavolo tutto! Di me parlerebbe al massimo il *Corriere Adriatico*, in quattro righe, dicendo che si è suicidato un

²⁸ Ch. Baudelaire, *Chant d'automne*, in Ch. Baudelaire, *op.cit.*, p. 130.

professore licenziato, probabilmente per problemi finanziari... Uffa, sarebbe proprio una schifezza! E perché voi vorreste che io mi suicidassi?

ORNE: Io vorrei poter serbare di te uno, almeno uno, gradevole, cioè, bel ricordo. E invece tu stai bisticciando come quello schifoso burocrate acculturato che ha paura dei propri passi. Tu stai cadendo e «quello che cade va spinto». Tu non sei una persona qualunque, tu devi chiudere in bellezza!

TAMBURLINAC (*Toccato da queste parole.*): Sì, questo è vero. È vero che sto cadendo. Vedi come sai parlare umanamente... Sì, io sto cadendo... Ma non potrei ancora risalire verso le celesti alture?...

ORNE: Beh, sì, oggi molte persone valenti salgono molto in alto. Ma dove salirai tu, con quel pappagallo, io questo non lo so.

TAMBURLINAC: Tutti voi mi rinfacciate questo povero uccello! Le altre persone hanno una moglie, a cui dicono parole insensate quando si fanno prendere da quella certa mania della chiacchiera... Non hai mai riscontrato in te stesso il bisogno di dire stupidaggini?

Entra Keka, da sinistra. Orne avrebbe voluto dire qualcosa, ma s'interrompe.

KEKA (*Con cortesia diplomatica.*): Sior Zande m'hanne mannate a ddummannà se sete cagnate penzire.

TAMBURLINAC (*Sorpreso.*): Cosa? Se durante quest'ultima ora mi sono innamorato della sua Rokelina? No, non mi sono innamorato. Diteglielo pure. Anche se la mia potenziale amorosa è così lontana da me, no, non me ne sono innamorato...

ORNE (*Ride scostumatamente.*)

KEKA: Lu signor Zande ve da lu tembe de penzarce, fine a quande n'arriveme a la case. (*Va via.*)

TAMBURLINAC (*Le parla dietro.*): Cosa? Un ultimatum? Accetto la sfida! Ditegli che l'aspetto al Campidoglio! (*Ride.*) Che ne dici, eh? Tu hai così magistralmente dipinto questi miserabili in quel tuo *feuilleton* nel *Courrier du Midi*. Hai sputato in faccia a tutti i tipi del genere! Ecco, ho qui il tuo articolo! (*Lo tira fuori dalla tasca.*) Permetti...

ORNE: Ti puoi risparmiare la fatica. So a memoria tutto quello che ci ho ficcato. E, porco diavolo, non tediare con le mie opere illetterarie! Erano delle stupide ambizioni di un marinaio che credeva di poter diventare giornalista. Ringhiavo come un cane e per questo motivo mi rifiutavano i manoscritti. Molto stupido da parte mia.

TAMBURLINAC (*Tono lusinghiero, di circostanza*): Ma, permettimi di dirlo, qui ci sono delle osservazioni brillanti...

ORNE: Parole, parole e per giunta piuttosto stupide. Ero un cattivo giornalista. Invece di scrivere articoli, scrivevo dei *pamphlets*. Le parole sono stupide! Il pugno è molto meglio! Un'estate stavamo trasportando degli anarchici da Castellon de la Plana a Maiorca. A bordo c'era anche un frate bianco, un tipo intelligente, un missionario. Gli anarchici l'hanno provocato per tutto il pomeriggio, finché verso sera non si è messo a discutere con loro. Li ha battuti su tutta la linea fino a dopo la mezzanotte e quando hanno capito che con le parole non avrebbero ottenuto niente, lo hanno gettato a mare!

TAMBURLINAC: E tu, naturalmente, giustifichi il loro comportamento?

ORNE (*Appena percettibilmente sorpreso*): Io stavo parlando semplicemente dell'efficacia dell'azione. Le parole sono stupide anche quando sono sagge.

TAMBURLINAC: Io potrei, se fossi malizioso come te, ricercarvi certe analogie...

ORNE (*Si gira piano verso Tamburlinac fissandolo con quel suo unico e ironico occhio*): Cosa? Che anch'io, come gli anarchici, ho buttato in mare il nostro frate? Povera mia pistola a tamburo! Puoi dirlo in tribunale, a tua discolpa: che il "tuo amico" Orne Popere una volta ha assistito alla defenestrazione di un prete da parte di un manipolo di loschi ed anarchici figuri ed è quindi chiaro che è stato lui ad affogare fra Bonaventura. Questa, signori, è lo-gi-ca!

TAMBURLINAC: Io, a dire il vero, non ambisco a diventare Aristotele, ma ci tengo a pensare in maniera logica. Sono un uomo onesto e...

ORNE: Hah! Un «uomo onesto». Gli uomini onesti sono come i fari in mare aperto: mostrano la rotta giusta ai lupi di mare. Sono loro a parlare anche

dei naufragi! Se qualcuno gli si avvicina deve essere pronto a rischiare tutto... finanche la vita. Del resto, tutto questo verrà dimostrato... in futuro...

TAMBURLINAC: Queste tue parole simboliche sono di una verità sconvolgente...

ORNE: Può essere, ma non sono riferite a te. Tu non sei un faro. Tu sei un lumino spento, affogato nel suo stesso olio. Come una piccola gondola variopinta, tu danzi sulle onde leggere di un tuo carnevale. E questo è pure tanto per te. Dove vai tu? Che cosa vuoi? «Voglio essere ridicolo e poi voglio uccidermi!» Questa gente dell'isola riderà di te. Ti metterai a bere e... cosa? Porterai in giro Zarathustra affinché gracchiando in piazza ti faccia guadagnare il tozzo di pane...

TAMBURLINAC (*Con sinistra curiosità, prendendo la cosa in "maniera letteraria", come se si trattasse di una qualche "terza persona"*): E... e Zarathustra dirà: «E un bitorzolo è un bitorzolo»... Ah, ah, originale, no? Continua, continua! È stupendo!

ORNE (*Serio*): Stupendo? Cos'è stupendo? Può anche essere, diciamo, stupendo finché tutto sembra un romanzo. Ma, Dio mio, immagina te stesso miope, tifico e marcio in una cameretta con le ragnatele in tutti gli angoli. Non puoi abbassarti a chiedere l'elemosina e sono già due giorni che non mangi. Anche Zarathustra patisce la fame. Le ultime briciole che i bambini hanno portato per lui le hai ingoiate tu...

TAMBURLINAC: ...ed è domenica pomeriggio. Gennaio. Fuori soffia la bora e io sono solo nella stanza con Zarathustra. Siamo in silenzio. Il sole tramonta. Suonano le campane di San Cipriano. Sono i vesperi. Hanno appena terminato il *Tantum ergo*... Odo le vecchiette per strada parlare di me al ritorno dalla chiesa. E io sono solo al mondo e ascolto le campane... Io, se mai dovessi suicidarmi, mi suiciderei per colpa di quelle campane...

ORNE: E ti seppellirebbe un mio successore sotto le mura del convento. Forse proprio sotto la finestra della tua ex cella...

TAMBURLINAC (*Tono seriamente provocatorio, con finta tristezza*): E non vorresti seppellirmi tu, caro amico?

ORNE (*Imitandolo.*): No, perché non hai nemmeno un dente d'oro, caro amico. Sei poco interessante come cadavere.

Tamburlinac è dapprima costernato poi giocherella col pappagallo. Orne si sta arrotolando una nuova sigaretta. In coperta, movimento intenso: preparativi per lo sbarco. Voci.

ORNE (*Guarda l'orologio da taschino.*): Le sei meno venti. (*Guardando dall'oblò.*) Che buio! Dobbiamo essere proprio vicini al porto, su si stanno preparando...

TAMBURLINAC (*Quasi spaventato.*): Di già!? Come mi batte il cuore, ma pensa te! Oh, adesso quei musì, sulla riva, che aspettano il piroscafo. Quegli sguardi insolenti che ti scrutano lo stomaco per capire cos'hai mangiato a pranzo. «Guarda, Tamburlinac! È lui quello? Dio mio! Guarda com'è vestito male!» E il mio cuore? Dai, mettimi la mano qui... (*Si mette la mano sul cuore, agitato.*) Ho il cuore in gola! Che arlecchinate sono, *morbien!* Comunque un'eccitazione smisurata per un ritorno dopo sette anni. Eppure, per quel che ricordo, io non ho mai sofferto di nostalgia...

ORNE: Non è nostalgia, è la paura della responsabilità. Dovremmo tutti quanti aspettare a bordo che venga la commissione d'inchiesta per l'annegamento del frate. Tutti i sospettati verranno arrestati, tu tra i primi, naturalmente. Che è quell'aria stupida? Mi sembra ovvio, no?

TAMBURLINAC (*Pallido.*): Che mi succederà?

ORNE: La galera! Per ora la cosiddetta “custodia cautelare” con interrogatori infiniti: «Avete, correndo dietro al padre guardiano, messo il piede al sesto gradino o solo al quinto? A – ha, volevate! E che piede volevate metterci: destro o sinistro?» E così via... Va all'incirca così quello che si chiama “l'interrogatorio”.

TAMBURLINAC (*Malinconico.*): Perché mai sono tornato qui? Hai detto bene prima «Dove vado io?» (*Rassegnato.*) E che fa? Confesserò tutto subito. Mi prenderò la mia parte della colpa senza paura giacché... giacché così deve essere. Che fa? Non mi impiccheranno mica!

Pausa. Silenzio. Tamburlinac è irrequieto: guarda in controluce se c'è del liquore nella bottiglia, fa due passi e poi si siede di nuovo. Orne soffia dense boccate di fumo e osserva le

stampe sulle pareti in maniera del tutto indifferente. In coperta voci e richiami. Nella sala macchine, lo scampanello segnalitico dal ponte di comando.

ORNE (*Voltandosi dalla parete.*): Stiamo entrando nel porto. Vado a preparare le mie cose... (*Fa per uscire.*)

TAMBURLINAC (*Si alza in piedi, in preda alla paura di rimanere solo, supplichevole.*): Orne, ti prego, rimani con me un altro po'! Ho tanta paura! Adesso risuonerà questa maledetta sirena! Poi quel cimitero, lì sulla destra! Non posso rimanere solo mentre stiamo passando accanto al cimitero! Ti prego, Orne! Ho paura, Orne! Se mi lasci da solo, io muoio! Muoio... Qualcosa succederà... Ma, sì! È proprio quello che vuoi! Quello che stai aspettando. Ti vedo che sei impaziente... (*Con aria da sfida, ostile e con odio nell'estremo, impotente tentativo di ribellione.*) Ecco! Toh! Mangia! Divorami! Cos'aspetti, iena orba? Mangiammi vivo! Saziatmi! Ecco!

Sirena. Tamburlinac rimane con la bocca aperta. Orne, che tutto il tempo lo stava guardando strano, dalla porta, si muove per andare via ma poi si ferma un'ultima volta.

ORNE(*Con voce particolarmente pacata e sicura.*): Suicidati, stupido! (*Esce.*)

TAMBURLINAC (*Rimane in una posa, immobile come una statua, senza un minimo di pathos drammatico. Quando la sirena cessa, si sente una campana in lontananza. Poi due campane, poi tre e sempre più campane. Il suono delle campane si avvicina man mano che il piroscafo si avvicina alla riva. Lo scampanello dalla sala macchine. Le campane. Tamburlinac si accascia esausto sulla sedia accanto al tavolo. Amareggiato, disperato, con voce sommessa.*): Suonanooooo!... (*La sua mano va alla tasca posteriore e lui estrae il revolver. Solleva il revolver alla tempia e lo tiene così, immoto, per qualche secondo, con un sorriso patologico che pian piano va tramutandosi in una smorfia di terrore. La mano inizia a tremare e si abbassa piano verso il tavolo. Le campane. L'ondata di coraggio: sembra che stia di nuovo per attentare alla propria vita ma poi punta l'arma contro Zarathustra e preme il grilletto... Cilecca! Sorpresa! Preme di nuovo il grilletto con una certa dose di rabbia. Cilecca! Tamburlinac sorride con apparente indifferenza mentre in lui regnano paura e panico.*): Hm, ancora! (*Ormai fuori di sé, preme il grilletto per la terza volta e il revolver non spara neanche stavolta.*) Tu, mon frère, sei fatto di sole cilecche... (*Riso del tutto abnorme e da furfante. In quello stato d'animo gli viene come da scherzare, da prendersi in giro rimettendo la propria testa alla clemenza del revolver. Preme il grilletto esclamando.*) «Cilecca dopo cilecca - è la nostra vital!» (*Ma proprio in quel momento, quando ha premuto il grilletto per la quarta volta volendo deridere quel suo stupido aggeggio gridando ancora «Cilecca!», il revolver gli esplose nella parte destra della fronte da distanza*

ravvicinata. Fa in tempo a malapena a dire, deluso.): Cil... (e ad accasciarsi da qualche parte sulle sedie e poi per terra. L'ultima espressione del volto è di muta meraviglia, dolore e terribile rimpianto per la vita, mentre le mani cercano disperatamente di afferrare la gabbia con Zarathustra trascinandola con sé.)

Sul ponte c'è confusione e il colpo non si sente nemmeno. Keka entra dalla porta.

KEKA (Con una certa lentezza e indifferenza, solo quando vede Tamburlinac sembra scuotersi un po'. Emettendo un sospiro profondo.) Povere Rokelina me! (Si fa un automatico segno della croce ed esce in fretta.)

Keka non è nemmeno uscita quando, piano, sulla porta di destra appare Orne.

ORNE (Vedendo Tamburlinac insanguinato e immoto, sul volto sembra passargli una lieve ombra di pietà, ma solo per un attimo. Poi, come se stesse osservando un lavoro appena compiuto, oppure un risultato che si aspettava assolutamente, si limita a constatare quel "fatto" sul pavimento.): Però! (Guarda in faccia il morto, lo spinge col piede all'interno di una routine da becchino, solleva Zarathustra da terra con attenzione e lo saluta con la mano. Poi esce cautamente.)

Nel frattempo le campane suonano molto vicino. Una alla volta smettono. Ne rimangono solo due ad alternarsi per poi fermarsi anch'esse, una alla volta. Resta solo l'eco dietro la tela, che si abbassa molto lentamente.

FINE

Appendice/Dodatak

Le paure isolane/ Otočki strahovi

Nota

Si è già detto che molti articoli, recensioni e interviste rilasciate da Ranko Marinković non sono state mai raccolte in volume¹. Il testo che viene proposto qui di seguito, anch'esso per la prima volta in traduzione italiana, appartiene a quell'interessante messe di scritti. Si tratta di un'intervista², una delle poche rilasciate da Marinković, che lo scrittore concesse alla giornalista croata Đurđica Ivanišević. Esso sembra costituire una sorta di "postfazione ideale" alla traduzione dell'*Albatros*. I motivi sviluppati nel grottesco vi sono tutti, "commentati" dall'autore stesso: l'isola e l'insularità vi sono centrali e assumono importanti valenze esistenziali, quasi pirandelliane, si fanno quasi dei presupposti filosofici (con dei riferimenti a Nietzsche e a Schopenhauer). L'isola ne è comunque il fulcro tematico e sulla tematica dell'isola nell'opera di Marinković e della «filologia del mare» che l'accompagna (il sintagma felice è di Magris) vale forse la pena di spendere qualche parola.

Sarebbe inutile qui cercare di tracciare un percorso *ab ovo*, che parta dall'antichità mitologica che vedrebbe Ulisse passare per le isole dalmate (Mljet [Meleda], nella fattispecie) a sudest delle isole Elafiti. Sarebbe superfluo tracciare un "profilo insulare" della letteratura croata del Rinascimento in cui l'isola rappresenta un asse tematico estremamente importante specie nelle opere degli autori della cosiddetta "scuola di Lesina" quali Hanibal Lucić, Mikša Pelegrinović, Petar Hektorović, Vinko Pribojević, Marin Gazarović,

¹ È ora in preparazione una nuova edizione delle opere di Marinković in otto volumi (uno in più rispetto all'edizione degli anni Ottanta, quasi irreperibile ormai) pubblicata da Školska knjiga di Zagabria. Il progetto dovrebbe vedere la luce entro la fine di novembre 2008. L'edizione è coordinata da Miroslava Vučić e prevede i seguenti volumi: *Kiklop*, *Zajednička kupka*, *Never more*, *Glorija i druge drame*, *Ruke i druge novele*, *Pod balkonom*, *Geste i grimase*, *Nevesele oči klanina*. Le introduzioni verranno affidate a studiosi come Krešimir Nemeč, Boris Senker, Dubravko Jelčić, Pavao Pavličić e Nikola Batušić. Il volume di saggi *Geste i grimase* verrà arricchito con quattro testi finora esclusi dall'*opera omnia*: *Teatarske marginalije uz Puškina* (1937), *Žene Božje Lovrića* (1938), *Naš Moliere - Držić - Fotež i Dundo Maroje* (1938) e *Baron Tamburlanović* (1940).

² Il brano è apparso il 31 gennaio 2001, in occasione della morte dello scrittore, sul principale quotidiano zagabrese (*Vjesnik*, p. 13). Si tratta in realtà di una versione modificata dell'intervista apparsa nel libro della giornalista, *Ljudi iz akvarija* (Zagabria, Hrvatsko slovo, 1997, pp. 142-145). Le due versioni dell'intervista sono differenti tra loro, talvolta anche in maniera sostanziale, e la traduzione qui proposta tiene conto di entrambe le versioni onde rendere giustizia al testo offrendolo ai lettori italiani nella versione più completa possibile. Il testo (*Le paure isolane*) è quello con cui il testo è stato raccolto in volume. Ci preme ringraziare qui la dott.ssa Đurđica Ivanišević per averci concesso il testo per la pubblicazione.

Martin Benetović o Ivan Franjo Biundović. L'isola, allora, nel Rinascimento croato, non è solo un centro intellettuale all'avanguardia ma è lo scenario privilegiato in cui ambientare numerose opere. Così ad esempio Petar Hektorović mette in piedi l'intera sua *ecloga piscatoria Ribanje i ribarsko prigovaranje* [*La pesca e i ragionamenti de' pescatori*] (Venezia, 1568) puntellandola con l'accurata topografia isolana del triangolo Hvar – Brač – Solta. Delle isole menzionate descrive i paesaggi, le genti, la flora e la fauna che fanno da sfondo alle "avventure" occorse durante una battuta di pesca. Il colore locale, ancora dell'isola di Lesina, domina anche nella commedia di Benetović *Hvarkinja* [*La ragazza di Lesina*] (fine del XVI sec) mentre è l'isolotto deserto di Sv. Andrija (S. Andrea) non lontano da Dubrovnik (Ragusa) a segnare il poemetto di Vetranović *Remeta*; il *couleur locale* di Meleda è presente in sordina nel poema burlesco barocco *Suze Marunkove* [*Le lagrime di Marunko*] (1725) di Ignjat Đurđević. Di esempi se ne potrebbero citare ancora molti perché l'*esercizio* e l'*esperienza* dell'insularità rappresentano una costante dello spazio letterario croato. Tra gli autori moderni basti qui la menzione di quelli che dell'atlante dell'arcipelago croato e del destino insulare hanno fatto una poetica peculiare: Petar Segedin (Korčula – Curzola), Slobodan Novak (Rab – Arbe nell'Adriatico settentrionale), Pavao Pavličić (Lastovo – Lagosta), Renato Baretić (la sua isola di Trečić – Terzola è una geniale invenzione: ne inventa la geografia, la storia e persino l'improbabile dialetto)³ e lo stesso Ranko Marinković (Vis – Lissa). Nelle loro opere l'isola è rappresentata come un microcosmo autarchico, un universo a sé, dentro il quale, proprio a causa della distanza fisica dalla terraferma, i problemi esistenziali e i drammi intimi si riacutizzano sfiorando sovente il parossismo e portando verso gli *explicit* fatali. Si tratta di esperienze insulari in contrasto tra di loro, portate avanti con *modus* letterari differenti.

Nell'ottica narrativa di Marinković l'isola è, con echi di cosmologia pirandelliana, «un punto di dimensioni infinitesimali sito nel cosmo», una goccia d'acqua che però è brulicante di vita. Quest'ultima si palesa attraverso un'estrema varietà di forme e relazioni che vi intercorrono. Fissare un simile caos di "particelle" sulla pagina esige strategie testuali particolari. È Marinković stesso a svelarcele nella prosa poetica *Sunčana je Dalmacija* [*La Dalmazia solatia*], poi apparsa anche con il titolo *Cvrčci i bubnjevi* [*Grilli e tamburi*] e, nella versione definitiva, divenuta il lungo racconto *Samotni život tvoj* [*La solitaria vita tua*]. Lì, l'uomo volge lo sguardo al cielo e lo vede «leggero, trasparente, lontano, alto»,

³ Dell'importante romanzo adriatico di Baretić *Osmi povejerenik* [*L'ottavo commissario*], già tradotto in svariati paesi europei, è in corso di pubblicazione la traduzione italiana (Pescara, Textus, a mia cura)

ma, dice l'io narrante, basta munirsi di telescopio e l'immagine cambia radicalmente:

L'alto dei cieli che io posso sfigurare col telescopio! Tale aggeggio, cannone anticeleste, svelerà orrifici turbamenti, paurosi rivolgimenti, spazi infiniti selvaggiamente frustati da comete infuocate, erranze, scontri di sfere, cadute di stelle, lento incedere di nebbie, scambi di sguardi di riflettori spaziali, inquietudini di luce...⁴

Qualcosa di simile accade con l'isola: vista da lontano essa appare calma e statica. Se però la si osserva con un ausilio ottico, stavolta è più adatto il microscopio, l'insieme armonioso si frantuma svelando insperate dinamiche grottesche: passioni morbose, piccole invidie, grandi gelosie, insofferenze e calli sugli animi lungamente celati. L'isola subisce uno sconvolgimento copernicano e il *micro* si fa *macro* e viceversa. La lieve ironia di Marinković è la prova che lo scrittore dalmata si serve di binocoli, telescopi, microscopi, teleobiettivi, lenti concave e convesse⁵. Marinković ingrandisce, è questo il segreto della sua arte, egli usa lo *zoom*, talvolta muove i fotogrammi al rallentatore onde permettere allo sguardo, altrimenti imperfetto osservatore, di fissare i dettagli. L'isola è per Marinković il simbolo della vita condensata, è il suo concentrato. Bisogna saperci guardare dentro (e l'occhio del narratore non falla) e dietro la maschera (il nume pirandelliano è sempre presente) rigida al punto da diventare un ghigno, bisogna squarciare il «cielo di carta» dell'idilliaco fondale dipinto e si scopre un mondo nuovo e diverso. I fondali di Marinković sono sempre gli stessi: l'estate afosa, l'ubriacante fragranza di calendola, lavanda e rosmarino, il rumore del vento, lo stridere dei grilli sui rami dei carubbi, il vociare dei gabbiani sul mare che lambisce le coste rocciose. L'armonia del *locus amoenus* solitamente dura pochi paragrafi e lascia spazio a ben altre atmosfere. Nella *Solitaria vita tua*, ad esempio, l'arrivo del vescovo sull'isola è il fatto che muta la prospettiva e l'isola dal punto perduto nell'universo qual era si trasforma in un formicaio:

Gli uomini brulicano come formiche: corrono in giro, s'incontrano, si scontrano, domandano, rispondono, s'affrettano con borse e con sacchi pieni di vivande, s'arrestano d'improvviso in mezzo alla strada fissandosi assorti la punta delle scarpe per poi ripartire, celeri, e scomparire dietro l'angolo. C'è persino una rissa. Ingiurie, parolacce. Uno ha legato l'asino al fico di un altro e l'asino ne ha brucate le preziose foglie. Il proprietario dell'asino si difende dalle accuse: picchia il proprietario del fico

⁴ R. Marinković, *Samotni život tvoj* [La solitaria vita tua] in *Izabrana djela* [Opere scelte], Zagabria, Pet Stoljeća Hrvatske Književnosti, 1981, p. 43. Tutte le traduzioni sono a cura mia.

⁵ Lo aveva già evidenziato Ivo Frangeš nell'ottimo saggio *Ranko Marinković*, in *Suvremenost baštine* [La contemporaneità della tradizione] Zagreb, Matica Hrvatska, 1992, str. 338-339.

che risponde con un calcio ben assestato alla rotula. Zoppicano tutti, ora. L'asino incluso. La gente ride e qualcuno chiosa cinico: «Tanto va la gatta al lardo che ci lascia il ginocchio». (S, 46-47)

È sufficiente, dunque, un abile narratore per trasformare la «sonnolenta cronaca» in un insieme eterodosso e complesso con protagonisti dei tipi isolani (preti, barbieri, serve, pescatori, intellettuali da strapazzo, mendicanti, carabinieri e scemi del villaggio). Ecco servito l'intero arsenale di *fait divers* magistralmente usato e riusato nei racconti come *Poniženje Sokrata* [L'umiliazione di Socrate], *Ni braća ni rodaci* [Né parenti, né serpenti], *Karneval* [Carnevale], *Oko božje* [L'occhio di Dio], *Balkon* [Balcone], *Suknja* [Gonna], *Koštane zviježde* [Le stelle d'avorio] e altri. Ciò non accade solo nelle novelle: due dei drammi di Marinković sono legate all'ambiente insulare e il romanzo postremo *Never more* deve molto all'universo isolano. Lo scrittore di Lissa si serve di minuscoli negozi, viuzze strette, piazze, chiese, cortili, terrazze e cucine per costruire il suo microcosmo popolandolo con personaggi paradigmatici quali Jubo Nazrević (*Poniženja Sokrata*), Tomi Sabundalović (*Cvrčci i bubnjevi*, *Ni braća ni rodaci*), il carabiniere Ilija, don Florio, Orne, fra Bonaventura, Toninka, Keka ecc. Si tratta di personaggi a loro modo particolari, degli spostati rispetto alla comune idea di normalità. La vita isolana è avvolta, in Marinković, da un alone carnevalesco, contraddistinta dalla commistione tragicomica del grottesco. Completa il quadro una lingua intelligente, ricca di *calembour*, allusiva (che deve moltissimo al dialetto locale), che contorna quello che, con Bachtin, potremmo definire come una sorta di realismo grottesco. La quotidianità isolana nutre quest'ultimo con il suo allegro relativismo: il riso abbassa e “materializza” tutto e così nell'ultraterreno vede il terreno, nel trascendente l'immanente, nella speranza la delusione, nella serietà la derisione⁶. Vale la pena citare lo scontro tra cortei carnevaleschi nella novella *Karneval*:

Nel parapiglia generale non si capiva più chi picchiasse chi. Venne prepotentemente fuori la saggezza di coloro che si erano mascherati da gobbi: le loro schiene erano ben protette. Per il resto, botte da orbi. Schiaffi e colpi piovevano da ogni parte. Il vociare confuso permetteva di distinguere un gemito sommesso che qualcuno, ora qui, ora lì, emetteva dopo esser stato dolorosamente raggiunto al proprio punto debole. Seguiva la parolaccia pronunciata con la rabbia di chi vuol rendere pan per focaccia. L'aria era tagliata da traiettorie variopinte di capelli a cilindro, pentoloni, capelli, parrucche, vecchi copricapi femminili dal folto piumaggio. Volavano persino nasi. Per terra si trascinarono, intricati e infiniti come budella, grovigli di corde e nastri. Intrecciati

⁶ Cfr. R. Mikić, *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića* [La carnevalizzazione come poetica. Introduzione alla poetica di Ranko Marinković], Beograd, Filip Višnjić, 1988, str. 160.

attorno a tibie marziali facevano cadere mucchi di persone che per questo non cessavano di darsene di santa ragione con singolare foga, fino all'ultimo uomo.⁷

Da quanto appena riportato appare chiaro che per Marinković l'isola si dà come la riproposta del vecchio *topos* del *theatrum mundi*. L'isola è il minuscolo palco sulle cui tavole si accalcano le vicende del mondo; l'uomo è il protagonista di una *pièce* grottesca; lo scrittore è il regista che dirige il tutto e interviene quando lo ritiene opportuno. Lo scrittore demiurgo «fa rivivere le marionette dello spettacolo della vita come dei *tragici Lazžari* o dei *comici Gaspari* e li getta ancora una volta nel vortice del mondo, il vortice di un *carnevale permanente*»⁸. Il confondersi della vita con la recitazione, dell'illusione con la realtà, la disarmonia tra il reale che i personaggi vivono e l'ideale in cui vorrebbero vivere sono tutti temi preferiti da Marinković, temi che confermano il legame, fortissimo, con le poetiche umoristiche pirandelliane⁹.

Vivere su un'isola significa avvertire la distanza, lo spazio che divide dalla terraferma, e riflettere sulle partenze e sugli arrivi. L'unico legame con il resto del mondo è rappresentato dalla nave che sull'isola porta il cibo, la posta, la gente, i giornali, le notizie. Le genti delle isole, lo dice Predrag Matvejević in un luogo citatissimo del suo *Breviario mediterraneo*, hanno più tempo per le attese degli altri. L'attesa è il loro tempo. I loro sguardi fissano l'orizzonte con un'attenzione tutta particolare in attesa delle navi. La nave è il mezzo con cui fuggire ma è, molto spesso, il mezzo con cui si ritorna sull'isola dopo un'esperienza fallimentare sulla costa. Il ritorno è dunque un evento negativo, triste. Esso, come si è visto, è un elemento portante dell'*Albatros* ma è presente anche altrove. Basti la menzione del triste viaggio di ritorno di Jubo Nazrević da Split a Vis nella *Poniženje Sokrata*, quella della scena in cui «da passerella dietro di lui si solleva e viene dato il segnale per la partenza». Il simbolico ritorno sull'isola è il tema attorno a cui ruota l'ultima fatica narrativa dello scrittore, *Never more* (1993), in cui il protagonista Bartol Svilić, in un certo qual modo l'*alter ego* letterario di Melkior Tresić del romanzo culto, *Kiklop*, scappa da Zagabria verso l'isola natia per evitare di essere arruolato. Riesce nell'intento ma nel finale affoga in mare ascoltando il gracchiare dei gabbiani che gli ripetono il ritornello di Poe («Never more»).

⁷ R. Marinković, *Karneval [Carnevale]* in *Izabrana djela [Opere scelte]*, Zagabria, Pet Stoljeća Hrvatske Književnosti, 1981, p. 96.

⁸ M. Vaupotić, *Triptib o Ranku Marinkoviću [Trittico su Ranko Marinković]* in *Tragom tradicije [Sulle tracce della tradizione]*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2002, p. 207. Corsivi nel testo.

⁹ Cfr. M. Čale, *Pirandello u Marinkovićevoj esejištkoj i pripovjednoj prozi [Pirandello nella scrittura breve e nella saggistica di Marinković]*, in *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića [Voglia di parola. Saggi sull'opera di Ranko Marinković]*, Zagreb, 2001, pp. 121-153.

Intervista a Ranko Marinković

Cinque personaggi, e il regista Marin Carić, erano in cerca d'autore. Tanta era l'attesa del suo arrivo che nella sala stampa lo attendevano quattro sedie mentre ne bastava una sola. L'autore, con un fare che rivelava una persona benigna, sin dall'apparizione ha fugato tutti i dubbi e scacciato tutte le paure. Forse per questo i giornalisti erano più silenziosi del solito. Si avvertiva però che anche l'autore cercava i suoi personaggi. Li ha trovati, poi, in via Dosud, 10, negli spazi del teatro "Titovi mornari". Negli angoli polverosi svolazzavano rumorosi i piccioni, si sentiva l'olezzo della spazzatura, delle erbacce si affacciavano dalle crepe. Lo scenario era beckettiano per l'*Albatros* di Marinković¹⁰. Cinque personaggi, cinque destini sulla stessa nave nella tempesta. Il viaggio verso l'isola, sentendosi isole. Alcuni di loro non sbarcheranno mai. I personaggi sono Ciprijan Tamburlinac, Zande Rotte, Orne Popere, padre Bonaventura e Keka e coloro che cercheranno di portarli in vita saranno gli attori Ivica Vidović, Boris Festini, Josip Genda, Pero Kvrđić e Magda Matošić. Gli occhi dell'autore seguono con attenzione ogni gesto, ogni parola. L'*Albatros* è stato scritto da un ragazzo di 24 anni, un ragazzo che l'isola la viveva, mentre alle prove sedeva l'uomo di più di mezzo secolo più anziano, che l'isola l'aveva archiviata da un pezzo. Alla fine si è avvicinato ad ognuno degli attori congratulandosi e dando piccoli consigli.

Chissà se anche solo per un attimo è rivissuta in lui l'isola di un tempo, le paure dell'isola, la giovinezza. Forse allora per lui era l'opera perfetta mentre ora si trova davanti solo una pallida copia. Le domande da fargli erano tante e sorgevano spontanee. Abbiamo iniziato chiedendogli di Lissa, dell'infanzia, dei ricordi, dell'isolamento dell'isola. E di Lissa lui non parlava molto. Come se tra lui e la sua isola natia ci fosse un tacito accordo che solo negli ultimi anni si era tramutato in amicizia... «Lissa è molto lontana dalla terraferma. Quei viaggi avanti e indietro erano sempre rischiosi, specie in autunno con le tempeste e il vento di levante. Sapete, il Canale di Lissa è terribile e allora i piroscafi erano quelli piccoli come *Šumadija*, *Sarajevo*, e prima c'era *Bakar*. Bisognava alzarsi presto e io non ho mai amato alzarmi presto. Si arriva a Spalato verso le 8 e il treno per Zagabria parte non prima di mezzogiorno o la sera. La paura di quelle isole. La mentalità isolana è la mentalità speciale della gente tagliata fuori dal mondo e questo si è conservato anche nel dialetto. Noi nel nostro dialetto abbiamo molte parole dell'antico slavo che si sono conservate e che non vengono usate nella lingua letteraria, la lingua standard».

¹⁰ Si fa riferimento ai preparativi per le riprese dell'omonimo film per la tv (1984) che il regista Marin Carić trasse dall'opera di Marinković con Ivica Vidović, Boris Festini, Josip Genda, Pero Kvrđić. La sceneggiatura è a firma dello stesso Marinković ma è tutto sommato poco probabile che la riduzione sia stata opera sua, com'è evidente dall'intervista.

E l'isolamento?

«Proprio l'isolamento celava al proprio interno anche le paure, la paura della malattia. Ricordo quelle epidemie di tifo, scarlattina. So che un mio piccolo coetaneo è morto di appendicite perché non si è intervenuti in tempo. Il medico che curava me, il dottor Novak, è morto di angina. Lissa è terribilmente lontana e gli isolani sono gente particolare. Britannici, irlandesi, sono tutta gente particolare. Sulla stessa isola di Lissa c'è differenza tra Comisa e la città di Vis. I comisani sono pescatori, gente di mare, aperta al mare, aperta al mondo. La gente di Vis, invece, lavora la terra e prima erano coloni sulla terra degli altri. È la mentalità da zappaterra, da zappaterra senza terra. Dovevano sempre pensare ai padroni, dare loro un terzo o un quarto, alcuni addirittura la metà del raccolto. Le paure se la vendemmia darà o meno i desiderati frutti, dipendeva tutto da quello. Il padrone reclamava sempre e comunque la sua parte».

Tutte quelle paure lei le ha spietatamente messe in scena, le ha messe in bella mostra?

«Le paure non si nascondono. Esse si mettono in scena da sé, si manifestano dove possono. Ognuno con la propria terra d'origine ha un rapporto particolare, una propria esperienza».

Come spesso nelle sue opere, anche nell'*Albatros* non ci sono personaggi felici?

«No, non ci sono personaggi felici. Ci sono dei personaggi negativi. A proposito, non vorrei che uno dei personaggi principali, padre Bonaventura, venisse inteso come una sorta di caricatura. In realtà, a quel tempo a Vis c'era un padre Duje Gvardijan e aveva con sé solo un frate. Era un uomo molto bello, vegetariano, ma era un tipo di persona completamente differente dal mio personaggio, che gli somiglia per il solo fatto di essere vegetariano. Se uno è vegetariano, significa che rinuncia a qualcosa e infatti il padre Bonaventura non è un ingordo. Il fatto che la zia di Ciprijan abbia lasciato la sua eredità al convento non fa di lui un ingordo o un ladro. Lui in tutta quella faccenda non vede assolutamente degli interessi personali. Egli, inoltre, guarda con una certa simpatia l'infelice Tamburlinac. Vede in lui un uomo finito e pensa: se fosse rimasto nel convento, sarebbe potuto diventare un buon frate. Così invece è una nullità. E io stesso non avevo l'intenzione di metter su l'intera tragedia attorno a lui. È un fannullone, zeppo di frasi ad effetto e citazioni, pieno di aspirazioni verso cose per le quali non è assolutamente pronto. Nel 1939, ai tempi della prima, a Zagabria, qualcuno ha creduto che l'autore, cioè io, simpatizzasse con Orne, un tipo diabolico e negativo. Lui gode nel torturare quel disgraziato, sa di avere davanti un fallito e si diverte. In fondo sa che egli

stesso è un fallito. Su questo punto sono poi tornato anche altre volte, nelle opere successive».

Lei aveva ventiquattro anni quando ha scritto l'*Albatros* e nell'opera menziona Nietzsche e Schopenhauer. L'hanno veramente influenzata così tanto?

«Quando scrivevo *Albatros* leggevo Nietzsche e Schopenhauer, ma amavo anche gli scrittori nordici, Ibsen e Strindberg, e li amo ancora. Amo il loro buio fitto dell'anima. Tutto deve essere ben ambientato. A noi sembra che Ibsen non lo facesse, ma anche lui era legato alla sua Scandinavia come uno scrittore francese lo è alla Francia, e io, in *Albatros*, a Lissa. Tutto è sempre legato a un ambiente, noi lo leggiamo come una cosa cosmopolita, e lo è da un punto di vista letterario, ma è tutto saldamente ancorato ad un ambiente».

Il nome dell'opera lo si deve a Baudelaire?

«Allora leggevo tanto Baudelaire e lo leggo volentieri ancora oggi».

Lei dunque era una sorta di albatro?

«No, non lo sono mai stato. A differenza dell'albatro di Baudelaire, non ho mai volato in alto, sono con entrambi i piedi per terra. Non ho mai ragionato del tutto baudelairianamente. C'è molta ironia in quel mio titolo. Il suo albatro è un angelo caduto, un'immagine poetica superiore, la gente lo caccia per puro divertimento, lo deridono, e io ne ho fatto un grottesco. Quell'uccellaccio là, quel Tamburlinac non c'entra con l'*Albatro* di Baudelaire, egli ride di se stesso, egli è per se stesso uno spettacolo stravagante che diverte. Nemmeno io sono un albatro, io sono un Isolano, e questo significa, ribadisco, essere con i piedi ben piantati per terra».

Quali sono le sue impressioni dopo aver visto le prove?

«Gli attori li conosco più o meno tutti, tranne Madga Matošić. Altri sono tutti vecchi amici, vecchi studenti miei. Mi piace molto come lavorano. Al regista, a Marin Carić, ho detto di tagliare molto, specie i monologhi, quello cioè che un personaggio non direbbe, che magari penserebbe. Marin ha fatto tutto da solo e va bene così. Vedo che ha avuto alcune idee felici, ha capito di cosa si tratta. La mia paura è sempre stata quella di veder trasformare *Albatros* in un dramma o, peggio, in una tragedia. È pure successo un paio di volte. Solo Kosta Spajić ha fatto diversamente, a Belgrado. Marin ha capito come deve fare, ha capito che deve venir fuori un grottesco. Non deve venir fuori una cosa mimetica, che imiti la realtà. I personaggi dell'opera non sono gente "vera" che uno incontra per strada, sono un'idea del drammaturgo, ammesso che allora mi si potesse definire così. Tutto, là dentro, è solo un modo di vedere la vita, di guardarla in uno specchio deformate. Non è un riflesso perfetto».

Ivica Vidović, che interpreta Ciprijan Tamburlinac, è isolano egli stesso, è di Comisa. Lei crede che questo lo possa aiutare per entrare nella parte?

«Lui è di un'altra generazione, una generazione che non ha avuto molti contatti con il modo di vivere, per così dire, arcaico. Lui se n'è andato da Comisa quando era ancora bambino anche se la capisce molto, ci va spesso. Lo si vede benissimo. Credo che lui il suo Tamburlinac lo abbia trovato. Gli serve solo un po' di lavoro sulla gestualità. Deve accentuare un po' la miopia. Tamburlinac è un intellettuale disperato che è anche miope».

Lei pensa di andare a Lissa con i suoi attori?

«No, la mia famiglia vive sull'isola di Brazza e io sono un signore di una certa età che vuole tutti i suoi comodi.»

Lei dunque scrive a Brazza?

«No, là vado d'estate. A me piace scrivere d'inverno, quando le notti sono lunghe. Sono abituato così. Amo lavorare d'inverno, quando fuori nevicata e nella stanza fa caldo. Riesco a scrivere solo nell'ambiente in cui sono abituato a farlo. A Brazza non riesco a fare niente. Non leggo nemmeno i giornali. Non leggo niente. Riposo gli occhi.

Risparmia le energie per la parola, la cura dentro di sé prima di scriverla.

«La parola andrebbe curata un po' di più. Andrebbe usata con più parsimonia. È un dono che solo l'uomo possiede. È una cosa molto preziosa la parola ma noi non la sappiamo apprezzare. È davvero un grosso dono. Lei s'immagini quanto dovremmo gesticolare anche solo per comunicare il minimo indispensabile se non avessimo il dono della parola. Con la parola risolviamo tutto, tutto eccetto l'aspetto semantico della parola stessa. Mi riferisco alla parola poetica che ha un grande potenziale, una grande potenza poetica. Detto in soldoni, è quella certa sovrastruttura della parola che non è solo il significato, il suono, il suono poetizzato, nobilitato. Le parole danno un grande potere ma possono dare anche una grande pena, sa.