



### NOVELLA PRIMO

## LEOPARDI IN SCENA. APPUNTI SPARSI SUI TRAVESTIMENTI DI UN PERSONAGGIO PERFORMATIVO

*Under the form of notes, the text proposes a reflection about the literary transformation of Giacomo Leopardi in a performative character, choosing four preferential tracks.*

*Firstly through the pièce of Camille de Bainville, *Le dernier jour de Leopardi* (1894), it is suggested an example of the value of the performance as a way of diffusion and reception of literature abroad. The second and more deepened point regards the manners of representation and disguises of Leopardi's character, referring to the centrality of the body's theme in the drama of Giuseppe Manfredi, *Giacomo, il prepotente* (1989). Then it is shown the imaginary letter of Leopardi to Roberto Benigni (2010), written by Perle Abbruggiati, proposing a cinematographic transposition of the *Operette morali*. The fourth and last "annotation" is devoted to a documentary realised about the famous and bashful poet, in which Vittorio Gassman is the performer.*

Nonostante la sua vita sia stata breve, prevalentemente appartata e priva di eventi eclatanti, Giacomo Leopardi ha suscitato l'interesse non solo di critici letterari, ma anche di artisti che, in vario modo, hanno pensato di interpretarne la sua figura mettendola in scena, e attuando quindi una trasformazione (già operante in molte biografie) del celebre e schivo poeta in 'personaggio performativo' che agisce e ripropone la sua opera in interazione dinamica con altri codici espressivi<sup>1</sup>.

Con questo contributo si intende pertanto suggerire qualche spunto di riflessione su Leopardi in relazione ad alcuni allestimenti per il teatro (con rapidi cenni anche sul genere 'ibrido' del documentario) che, con la scelta precisa di luoghi fortemente evocativi, generano spesso una singolare commistione tra dati biografici e letterari, venendo di fatto a produrre una nuova forma di testualità<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Lo stesso Leopardi, nonostante non sia certo il suo interesse preminente, si apre al teatro nei suoi scritti (basti pensare agli abbozzi giovanili o alla dialogicità delle *Operette Morali*) come ampiamente rilevabile dal volume AA.VV., *La dimensione teatrale di Giacomo Leopardi. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani*, (Recanati, 30 settembre, 1-2 ottobre 2004), a cura di E. Carini e F. Foglia, Olschki, Firenze, 2008. Di recente pubblicazione è lo studio di V. VALENTI, *La riforma teatrale di Leopardi. La stesura integrale di «Maria Antonietta», «Erminia», «Telesilla»*, Morrone, Siracusa, 2011.

<sup>2</sup> Senza soffermarci su operazioni più o meno discutibili che sconfinano con la fantalletteratura, non possiamo non ricordare come anche illustri letterati quali Umberto Saba con il suo racconto *Polpette al pomodoro* e Primo Levi nel



La *performance* originata dalla volontà di rappresentare una personalità celebre, in questo caso un illustre letterato, assume generalmente una funzione pedagogica in senso lato, mira cioè a dare corpo, voce, sostanza visiva ai segni scritti operanti sulla carta, in certi casi in senso elogiativo, in altri dissacrante o straniante, col fine ultimo comunque di divulgare la conoscenza di un dato autore e della sua opera.

La parola letteraria diventa allora materia precipua della rappresentazione, ‘si traveste’ in quanto si fa teatro e il personaggio da biografare, congiuntamente alla sua stessa produzione, viene ri-creato per la messa in scena.

A tal proposito si terranno presenti le formulazioni di Edoardo Sanguineti sulla poetica del travestimento, riferita ad ogni allestimento teatrale e segnatamente ai suoi lavori di traduzione e trasposizione drammaturgica di testi classici, in cui chi «sta in scena sta comunque per un altro, è in maschera, e questo luogo finge un altro, e questo tempo simula un diverso allora»<sup>3</sup> e pertanto «travestimento è categoria che incide, e questo adesso importa soprattutto ove intervenga un materiale verbale, nella trasformazione che subisce il testo, facendosi voce e gesto corporeo, straniandosi in azione. Il teatro di parola è travestimento di parola»<sup>4</sup>.

Da questa breve premessa teorica si dipartono una serie di interrogativi che, in forma di annotazioni, quale discorso volutamente aperto, sottoponiamo all’attenzione dei lettori:

1. Ci chiediamo innanzitutto se la *performance* si possa porre come canale privilegiato di diffusione e quindi di ricezione culturale in un contesto diverso da quello originario.

In Francia, ad esempio, il nome di Giacomo Leopardi stenta, per molto tempo, ad affermarsi, circola maggiormente tra i letterati attraverso lavori di saggistica e traduzione e non raggiunge, se non forse in questi ultimi anni grazie al progetto editoriale complessivo della casa editrice Allia, il grande pubblico. Eppure, già a pochi anni dalla morte del poeta italiano, un drammaturgo francese, Camille de

---

*Dialogo di un poeta e di un medico*, abbiano fatto diventare il cantore di Silvia un vero e proprio personaggio che nella *fabula* narrativa presenta se stesso: nel primo caso durante un invito a pranzo e nel secondo nel corso di una seduta psicoanalitica.

<sup>3</sup> E. SANGUINETI, *Commedia dell’Inferno*, Costa & Nolan, Genova, 1989, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



Bainville, compone un dramma teatrale in un atto intitolato *Le dernier jour de Leopardi* (1894) che ha per protagonista proprio il letterato italiano.

L'opera francese, in rime bacciate, ambientata a Napoli nel 1837 e preceduta da una breve notizia bio-bibliografica su Leopardi, vede sulla scena, oltre al poeta, significativamente raffigurato nella didascalia «vis-à-vis d'une glace», Antonio Ranieri, Paolina e Silvia, qui nelle vesti di una nobildonna fiorentina che sembra ricambiare l'amore del poeta, ma da cui viene, alla fine dell'atto, definitivamente respinta, in una scelta conclusiva che ad *eros* preferisce *thanatos* e che, leggendo il testo retroattivamente, era stata già prefigurata nell'*incipit* del dramma durante un monologo allo specchio di Leopardi: «C'est toi Leopardi! C'est bien là ton visage! [...] S'il rêve un idéal, c'est celui de la mort» (v.1)<sup>5</sup>.

Dei vari personaggi messi in scena è proprio Silvia ad essere sottoposta ad un processo di trasformazione più radicale rispetto ai dati biografici cui viene di solito ricondotta. Nel testo francese aveva accompagnato Leopardi e la sorella durante la visita della Toscana tra bellezze naturalistiche e pellegrinaggi letterari:

Chère Paolina, je fus ta confidente  
Aux jours de quiétude ou de paix apparente:  
[...] Dans la belle cité des fleurs et des charmilles,  
Grâce à vous, Sylvia possédait deux familles:  
Je vous accompagnais à Fiesole, aux Colli,  
Respirant en commun ce bonheur accompli  
D'être aux lieux illustrés par Dante, par Boccace,  
Avec le descendent de leur sublime race.  
(scène V, p. 10)

I ricordi di un *tour* «au parfum de l'encens» (e si pensi alle molteplici valenze assunte dal viaggio in Italia per gli stranieri) portano gradualmente la fanciulla a rivelare l'amore provato per l'infelice Giacomo e, di fatto, capovolgono la situazione descritta nella celebre poesia *A Silvia*. Se infatti i versi di Leopardi sono generati da una situazione di perdita e modulano magistralmente la caduta delle illusioni seguite alla precoce fine di un amore adolescenziale, in Bainville non è più il poeta a doversi misurare con il lutto della perdita, ma è Silvia ad accompagnare verso la «fredda

<sup>5</sup> C. BAINVILLE, *Le dernier jour de Leopardi. Drame en un acte*, Chaix, Paris, 1894. Si cita da quest'edizione.



morte» colui che è ormai soltanto indicato come «l'ombre de lui-même», «le dernier des humains».

Nel sistema di personaggi che si viene a creare emerge, qui come negli altri allestimenti teatrali, un rapporto privilegiato Giacomo-Paolina, nella finzione narrativa sposa di Ranieri.

L'uso, consueto anche nelle biografie letterarie, di intercalare richiami biografici con citazioni testuali, si realizza con la recita da parte dello stesso Leopardi della canzone *All'Italia* tradotta in versi francesi, precisamente in quartine, in una sorta di *performance* dentro la *performance*.

Sempre rifacendoci a quanto teorizzato da Sanguineti, anche la traduzione si può intendere come una forma di travestimento<sup>6</sup> in quanto nel trasporre un testo da una lingua ad un'altra, pur attuando la scelta di tradurre «a calco», la stessa parola letteraria si trasforma, travestendosi in una forma espressiva nuova e libera.

Nel suo complesso l'opera non si contraddistingue per l'estremo valore letterario, procede rivestendo di toni galanti e patine leziose il dramma di una vita alla sua conclusione. Traspare che Bainville non fosse un profondo conoscitore di Leopardi e ricreasse questo personaggio a partire da alcuni *clichés*, dalla conoscenza diretta solo dei *Canti* e da imprecise notizie sul Leopardi pensatore come rilevabile dalla nota biografica che precede l'opera teatrale.

Singolare appare anche notare come altre varianti in senso performativo di Leopardi in Italia si datino in periodi successivi e mantengano con questo scritto alcuni punti di similarità, consentendo quindi di ascrivere l'opera di Bainville al rango di prototipo, nonostante la scarsissima diffusione del dramma francese.

In un dinamico gioco di scambi, infatti, questa opera teatrale è stata riformulata, a distanza di tempo in Italia da Carlo Simoni, attore e pittore, autore de *Gli ultimi giorni di Giacomo Leopardi*, messo in scena negli anni Settanta, da cui sono state tratte quattro puntate per la Rai<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> «Quando traducevo in maniera molto scrupolosa dai classici greci, li “travestivo” perché tradurre è già una forma di travestimento», E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano, 1998, p. 114.

<sup>7</sup> Del percorso di Simoni risalta soprattutto il costante intreccio tra teatro ed arti visive in una complementarietà generatrice di una forma comunicativa globale, tanto attenta ai nuovi *media* quanto desiderosa di raggiungere un effetto catartico nell'affrontare alcune questioni nodali dell'esistere.



2. A proposito di ‘Leopardi in scena’, il secondo punto su cui vogliamo riporre la nostra attenzione riguarda proprio le modalità di rappresentazione, in senso performativo, del personaggio Leopardi. Ci si chiede, in particolare, quale spazio possa essere dato alla rappresentazione del corpo e, più in generale, della fisicità nel portare in scena un poeta che col corpo ha intrattenuto un rapporto alquanto conflittuale.

A titolo esemplificativo intendiamo ripercorrere qualche passaggio dell’opera teatrale di Giuseppe Manfredi, *Giacomo, il prepotente*<sup>8</sup> il cui debutto risale al 1989 presso il Teatro Duse di Genova e che è stato riproposto anche in una versione televisiva e in *tournee* con presenze in vari teatri europei, tra cui quelli francesi. *Giacomo, le tyrannique* è infatti il titolo del dramma nella traduzione francese, messo in scena per la prima volta a Parigi nel 1998 al Théâtre des Champs-Élysées.

A più di un secolo dall’opera di Bainville, Manfredi attua la medesima scelta di focalizzare l’attenzione sull’ultimo segmento della vita dell’infelice poeta e di incentrare la *performance* su Giacomo, Antonio Ranieri, la serva Lucella, Paolina Leopardi e Paolina Ranieri (creando così un doppio della stessa figura muliebre divisa tra Recanati e Napoli)<sup>9</sup>.

Attraverso una lettura intelligente e per molti aspetti demistificante, Leopardi *in limine mortis*, costretto dai suoi stessi limiti corporei a veder negati i propri desideri, si pone come una sorta di feticcio, oggetto del desiderio incrociato degli altri personaggi (che trova la sua *Spannung* nel monologo dalle tinte incestuose della sorella durante il II atto) da cui dipende il dipanarsi dell’azione scenica.

Sparuti sono invece i riferimenti all’opera di Leopardi: una rapida evocazione della *Ginestra*, la già ricordata declamazione di alcuni versi tratti da *Alle nozze della sorella Paolina*, la ripresa di qualche sintagma («Mi molcea il core») e per l’appunto il discorso chiarificatore della celebre autodefinizione leopardiana di «tronco che soffre e pena». Dirà infatti Giacomo:

(*subendo*) Totò... ma che gli faresti tu a un corpicciattolo così?... Se l’avessi, che gli faresti? Ha deciso di essermi nemico? E gli sono nemico anch’io [...]

<sup>8</sup> G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003. Si cita da quest’edizione indicando, accanto alla citazione, il numero della pagina di riferimento.

<sup>9</sup> Sul ruolo assunto dalle due “Paoline” nella vita di Giacomo Leopardi cfr. P. ABBRUGIATI, *Paolina et Paolina*, in EA., *Leopardi. Du néant plein l’infini. Biographie*, Aden, Bruxelles, 2010, pp. 241-247.



(*afferrando con forza l'amico per un braccio*) Ranieri mio, che tu non debba sapere in che paurosi ferri di tortura possono trasformarsi le membra del tuo corpo! – L'anima ci sta impigliata. S'agita ma non si libera.<sup>10</sup>

Dietro la disseminazione di versi leopardiani entro la *fictio* drammatica è ravvisabile naturalmente un intento performativo per cui i versi trasposti dal contesto originario nel discorso teatrale sono soggetti ad un inevitabile processo di trasformazione. A tal proposito citiamo ancora Sanguineti:

In casi come questi dove il testo è un montaggio di testi, penso sia molto utile appunto questa che allora si chiamava sceneggiatura dedotta dal montaggio. Un testo dedotto dal montaggio che è stato fatto dai testi. E dirò per la millesima volta, come sai, che quello che è essenziale è il montaggio per cui anche parole che hanno una loro struttura semanticamente forte, una volta montate in maniera diversa sono altre parole.<sup>11</sup>

Nella curata regia di Antonio Arena l'interpretazione dei personaggi è tutta concentrata intorno all'accadimento dell'imminente morte di Giacomo che fa deflagrare le tensioni irrisolte nelle relazioni tra i vari personaggi; l'allestimento francese (che ha riscontrato enorme successo ed è stato proposto anche in versione radiofonica sino alla recente traduzione del testo nel 2010 per le Éditions Le Jardin d'Essai), presenta delle varianti altrettanto significative.

Infatti, con una scelta scenografica di tipo minimalista, è stata predisposta una scena unica con in centro un grande parallelepipedo ruotante che, nel corso della *pièce*, si trasforma prima in letto di Giacomo, poi in ripostiglio di ciarpame e ricordi per Paolina sino alla sua destrutturazione nell'implosione finale<sup>12</sup>.

La scelta di Manfredi è chiaramente quella di non soffermarsi sulla grandezza del poeta per sottolinearne, invece, come spesso accade in operazioni di questo tipo, le miserie umane, ma, per quanto delicata possa essere una simile scelta, lo spaesamento non arriva mai alla demistificazione. Appare quindi efficace la tendenza a scarnificare le espressioni, sottratte ad ogni aulicità, talvolta con delle distorsioni espressionistiche.

<sup>10</sup> G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, cit., pp. 28- 29.

<sup>11</sup> E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., p.119.

<sup>12</sup> Molte di queste informazioni derivano da un'intervista che mi è stata gentilmente concessa dall'autore Giuseppe Manfredi (ottobre 2010).



Il corpo di Giacomo campeggia nel primo e nel terzo atto laddove la sessualità denegata di Paolina, figura del tutto speculare al fratello, domina il secondo.

In quest'opera la corporeità è sempre mascherata (proprio perché negata) da un velo protettivo, rappresentato in particolare dagli abiti<sup>13</sup> minuziosamente descritti nelle didascalie di Manfredi e dalle lenzuola che ricoprono i letti attorno ai quali si snoda l'azione scenica di ogni atto. Infatti proprio attorno alla figura di Leopardi si addensa nel I atto l'opposizione tra corpo nudo e suo travestimento a proposito della riluttanza capricciosa del poeta a spogliarsi dei suoi indumenti prima di lavarsi ed emerge il contrasto latente tra la sua fisicità malata e le doti virili dell'amico Ranieri che, decantando le sue vanterie amorose nei minimi particolari, conversa con Leopardi, a sua volta appagato dal poter vivere tali situazioni per interposta persona. Gli abiti sono per tutto il dramma investiti di un fortissimo potenziale semantico: indicano infatti ora trascuratezza o sporcizia (Giacomo «*indossa un camicione di panno grezzo macchiato in più punti e, ai piedi, delle calze di lana grossa*»)<sup>14</sup> ora sono espressione del grigiore di una vita non pienamente vissuta a discapito della propria femminilità nel caso di Paolina («*Sulla soglia compare, di pietra, Paolina Ranieri. [...] Volto senza un brivido; la sfera cranica, già minuscola, è chiusa e quasi rimpicciolita dentro una cuffietta grigia. L'abito, egualmente grigio, è a tunica, lungo sino alle caviglie e non stretto in vita*»)<sup>15</sup> ora denotano voglia di seduzione e di essere all'altezza della situazione nel personaggio di Lucella in visita al Palazzo Leopardi di Recanati («*Lucella è florida e furba. Indossa il suo abito più elegante; un po' sprimacciato da un lungo viaggio in carrozza*»)<sup>16</sup>.

Ancora più pregnanti sono i casi in cui i capi di vestiario sostituiscono metonimicamente l'intera persona: nel II atto la presenza *in absentia* di Adelaide Antici, madre di Leopardi, è percepibile soltanto dal rumore martellante e ossessivo dei suoi stivali:

<sup>13</sup> «La soggettività ha corpo, e il corpo necessita dell'abito. L'abito tende a caratterizzare il genere e il ruolo sociale dell'individuo, essendo concepito nel rispetto di tendenze e valori vigenti in una data epoca», E. PASSANNANTI, *Travestitismo letterario tra gender e genre theory*, in ID, R. RICCOBONO, *Vested voices*, Troubador, Leicester, 2008.

<sup>14</sup> G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, cit., p. 17, corsivi nel testo.

<sup>15</sup> Ivi, p. 31.

<sup>16</sup> Ivi, p. 35.



PAOLINA L.: [...] Questi colpi: li udite?... Gli stivali di mamà. Non perché spii o non voglia; ma s'ha da parlare piano. (*Va presso la porta; la socchiude; guarda fuori. Si volta verso l'altra*)<sup>17</sup>

Il passo di Adelaide, allucinato nel delirio, scandirà anche gli ultimi momenti della vita di Giacomo, congiungendo attraverso il timore i due fratelli, mentre gli altri personaggi sulla scena saranno invece ritratti nella loro immobilità:

Dio mio, soffoco!... (*Dal fondo delle scale si odono colpi pesanti e ripetuti che salgono e sempre più vicini. È il letto che viene portato su. Leopardi ne è scosso, spaventato*). Mamà?!... Mamà, siete voi?... Siete voi, nevero?... Aspettate me che vengo, aspettate me – lì di fuori, ve ne supplico, mamà!... Non vedetemi adesso – mamà, v'imploro!... (*Colpi*) Alla finestra! Via di lì! Giù! Non entrate, mamà... Oh, non posso... Dio soffoco...<sup>18</sup>

Alla sorella di Leopardi è riservato l'intero secondo atto. Pur in un contesto lussuoso (quanto diversa la stanza recanatese di Giacomo su cui «ricascano i lembi azzurri di un delicato baldacchino a vela» dal letto di morte dell'abitazione napoletana!), Paolina non riesce ad essere felice, vive nel ricordo del fratello lontano (di cui recita proprio i versi a lei dedicati) e nei suoi discorsi (che culmineranno a fine atto in una scena di autoerotismo dall'effetto chiaramente straniante) emerge la sua difficile ricerca di un'identità sessuale, la sua invidia verso il genere maschile, la sua vita inibita che la porterà ad un delirio in tutto simile al personaggio a lei speculare, cioè al fratello il cui vaneggiare concluderà il terzo atto.

Leggiamo dunque il seguente passo in cui Paolina, nelle sue fantasticherie, formula in modo abbastanza esplicito il desiderio inconfessabile di appartenere all'altro sesso, di essere «autentico maschio», e da cui trapela, al tempo stesso, il forte legame con Giacomo, rievocato attraverso le sue stesse parole:

PAOLINA L.: Ho bisogno grande d'emozioni forti; ho bisogno estremo, furioso, di veder cose nuove, di respirare un'aria diversa da questa essiccatrice di polmoni. E quanto la invidierei quest'altra vita a chi la vivesse! Anche donna. E non autentico maschio come vorrei. Anche, nuovamente femmina. (*Riprende nel frattempo, ma senza attenzione, a mettere in mucchi un po' di carte. Come se sbaccellasse dei piselli*) Ah, non potete credermi, piccola cara...Lucella?... (*L'altra annuisce*). Non potete credermi, Lucella,

<sup>17</sup> Ivi, p. 36.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 59-60.





quale potente fantasia ci vorrebbe per fantasticare una seconda vita simile alla mia, e vera conoscenza...vera conoscenza del cuore umano. (*Socchiude gli occhi*) Pari solo a quella che lui profuse nella canzone che mi scrisse. Vent'anni aveva, e parlare di me lo indusse a un canto quasi di guerra. Non ai primi versi, però. Lì mi si conosce bene. (*Fa per dirli*).<sup>19</sup>

Insieme ai vestiti, il letto rappresenta un'altra peculiare forma di travestimento dell'opera di Manfridi. Il cattivo stato di quello in cui riposa Leopardi nel suo alloggio napoletano è riempito da imbottiture particolari che ne possano mascherare le condizioni, ma a sua volta costituisce una copertura della «minima consistenza fisica» del corpo malato di Giacomo<sup>20</sup>, svelato in più luoghi della *pièce* come nel finale cambio di lenzuola:

*(Con gesto veloce, molto tecnico: da infermiera, la ragazza solleva di strappo le lenzuola e avvolge nella coperta il minuscolo corpo di Giacomo che ha sussulti di reazione terribili. Si difende come può, scalciando e graffiando. Gemendo straparla. È chiaro che non riconosce nessuno. Né Lucella, né gli altri)*<sup>21</sup>

Frequenti i rimandi al campo semantico degli odori. Seguendo la linea isotopica di questo senso si possono enucleare gli assi portanti su cui si regge il testo e risalire così alla particolare interpretazione leopardiana che Manfridi propone a partire dalla citazione iniziale di un passo di Sinisgalli:

L'hanno lasciata quasi intatta a Torre del Greco la stanza di Leopardi, l'armatura di ferro del letto, la spolverina nella scrivania. In confronto alla Reggia di Recanati questa cameretta sembra il rifugio di un suicida. [...] Lungo il viottolo che dalla strada porta all'ingresso della villa cresce d'estate un'erba che, a scuoterla, esala un triste fetore. I circumvesuviani la chiamano "fetienta".<sup>22</sup>

E ancora è il Leopardi di Manfridi a definire l'odorato il «principe dei sensi» che può «denunciare il ridicolo nelle sublimità e tutto quel che è terreno lo tiene ancorato a

<sup>19</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>20</sup> «La ragazza [Lucella] veste un abito ben più dimesso e goffo di quello indossato nell'atto precedente. Ha tra le mani conserte un fagottino e sorveglia diligentemente Giacomo, la cui minima consistenza fisica scompare affondata com'è nel materasso, sotto enormi e intrisi convolvoli di lenzuola e coperte», ivi, pp. 53-54.

<sup>21</sup> Ivi, p. 67.

<sup>22</sup> Ivi, p. 17.



terra»<sup>23</sup>. L'evocazione degli odori procede poi col richiamo alle esalazioni sulfuree di Pompei, all'aria ammorbata del colera, tornando ad addensarsi intorno al personaggio di Giacomo attraverso il richiamo al sudiciume del suo corpo nel I atto e a quello della morte nel III capitolo durante l'agonia del poeta. Tutte le scene si svolgono in spazi chiusi, asfittici, in un crescendo di drammaticità e tensione.

Abilissima è la condensazione operata da Manfridi, nel descrivere il delirio leopardiano, di molte tappe biografiche e letterarie del poeta secondo nessi di non conseguenza, anche attraverso l'impiego di un originale *pastiche* linguistico (che va dal greco antico al dialetto napoletano) e la sovrapposizione appunto di ricordi spesso mascherati secondo la sintassi propria del sogno.

Nel testo si possono quindi riscoprire riferimenti vari: dall'odiata minestra dei *Puerilia* al celebre passero sulla «torre antica», dai rimandi alla castrante figura materna alla visione filtrata dalla finestra, centrale nei *Canti*. Come ha rilevato Sanguineti infatti: «il teatro è citazione di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e in corpi»<sup>24</sup>.

La scena drammatica del delirio costituisce una risposta indiretta in senso performativo del monologo di Paolina Leopardi del II atto, in quanto anche Giacomo dialoga a distanza con l'amata sorella soprannominata «Pilla», novella Euridice cui chiede di non voltarsi per non vedere il suo corpo nudo, privo di ogni travestimento:

Pilla! Pilla!... (*Respira profondo a più riprese*). I nostri corpi si frequentano altrove... lì, nell'ombra dove siamo. – Chiamami! Chiamami e vengo. Lì...NEL BUIO CHE M'È CARO... - Lì alla cuccia sotto la cupola a vela. Sotto la vela azzurra, lì, sbattuta dal vento. Tra le pagine scosse. – Chiamami! – Se vengo, tu però... tu non devi guardarmi. (*Tende le braccia al vuoto*) Voltati al muro! Voltati"... Son nudo, non vedi?... Se ti volti posso muovere le gambe, venire. Se mi guardi, svanisco. Oh, pace!... Pace!...Torquato mio... Pilla! Pace!<sup>25</sup>

Leopardi si trova ormai nell'«entre deux» tra la vita e la morte verso cui chiede di essere richiamato, in una ricerca spasmodica di quiete, di riappropriazione-in-morte del suo corpo negato e di riparo in un guscio protettivo, ravvisabile nel testo attraverso il riferimento alla cupola del baldacchino recanatese.

<sup>23</sup> Ivi, p. 21.

<sup>24</sup> SENECA, *Fedra*, traduzione di E. Sanguineti, Einaudi, Torino, 1968, nota del traduttore.

<sup>25</sup> G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, cit., p. 69, maiuscole nel testo.



L'invocazione a Tasso si frappona a quella rivolta alla sorella, secondo una motivazione ovviamente letteraria e un riferimento interno al dramma in cui è una statuetta raffigurante l'autore della *Gerusalemme Liberata* a porsi, funzionalmente all'intreccio, come oggetto mediatore dal valore taumaturgico.

Il delirio rappresenta insomma il momento in cui le *disiecta membra* di Leopardi, e della *performance*, si ricompongono con la pietrificazione messa in atto da *thanatos* ed espressa da Manfredi, ancora una volta, attraverso la descrizione dell'ultimo letto del dramma, quello di morte appunto, portato nella stanza napoletana dopo che Ranieri ha distrutto quello precedente perché ormai in pessime condizioni:

*(Si rintana ai piedi del muro, per non vedere e non essere visto. Mormora ancora: "Paracalò...Paracalò...Paracalò...". Poi un raschio acuto, da aggricciare la pelle e ferire i timpani: la mastodontica spalliera di un letto irrompe per metà dalla porta sotto una spinta poderosa. È lucida e splendida. Ma pure lugubre, ridondante di stucchi e di forme: una pietra tombale)<sup>26</sup>*

*(Antonio sta di pietra. Unico suo gesto: tormentarsi le mani. Poi si volta verso la porta presso la quale sono comparse Paolina e Lucella. Due angeli scuri ai lati del monumento funebre – incapaci di avanzare d'un solo passo)<sup>27</sup>.*

L'immobilità della morte è preannunciata dalla fissità degli altri personaggi, silenti testimoni delle ultime ore di vita di Giacomo alla ricerca affannosa dei raggi del sole. Sarà l'amico Ranieri a portare la luce nella stanza prima strappando via le tende, e quindi rimuovendo una copertura dal mondo esterno, e poi, per supplire all'illuminazione insufficiente rispetto al desiderio del morente, con un «luminescente candelabro» la cui luce sul volto di Leopardi si pone a suggello del dramma e della vita del protagonista.

3. Il problema dell'adattabilità o meno della biografia e dell'opera leopardiana entro un contesto performativo continua a suscitare un interesse crescente sino ai nostri giorni.

È attualmente sulle scene l'allestimento teatrale delle *Operette Morali* a cura del regista Mario Martone nell'ambito delle celebrazioni del centocinquantenario anniversario dell'Unità d'Italia (e numerosissime sono sempre state le letture

<sup>26</sup> Ivi, p. 70.

<sup>27</sup> Ivi, p. 71.



pubbliche – in forma più o meno innovativa – dei testi leopardiani) ed è recentemente stata pubblicata un'interessante proposta di Perle Abbrugiati, leopardista, che si è cimentata nella composizione di un «autentico falso d'autore» in cui Giacomo Leopardi scrive una lettera a Roberto Benigni, chiedendogli di trasporre ed interpretare cinematograficamente le sue operette<sup>28</sup>.

Dal teatro al cinema dunque: attraverso un pretesto finzionale che dà l'abbrivo all'epistola, ritroviamo un Leopardi proteso a volersi 'agganciare' alla contemporaneità rivelando il suo consueto desiderio di fama e di gloria, in grado di comparare i suoi scritti e i suoi tempi a quelli odierni con riferimenti precisi a film e attori a noi contemporanei, con un fare convincente e argomentazioni sottili, pur di raggiungere la finalità conativa del suo discorrere.

In questa nuova *inventio* performativa, il personaggio Leopardi riconosce in Roberto Benigni un suo doppio, simile a lui per l'aspetto fisico e, soprattutto, per la comune passione verso gli *studia humanitatis*:

Intanto mi rassomigli. È inutile negarlo: sei il mio ritratto sputato. Naso, fronte, e anche i capelli scapigliati. Certo, sui ritratti li ho a posto, ma tieni conto che mi ritraevano una volta ogni sette/otto anni. [...] E poi, sei invaghito di letteratura. Non serve protestare. Hai cominciato con l'aria di chi lo fa per puro caso, con *Pinocchio*. [...] Poi l'hai sparata grossa. Ma grossa davvero. Senza gradazioni. Addirittura Dante. [...] Insomma si capisce che dopo il tuo grande successo cinematografico hai nutrito grandi ambizioni: interpretare testi, testi grandi. Anche a patto di rimaneggiarli per scusarti presso il grande pubblico di essere così colto, e dopo tutto con lo scopo di mettere questi testi alla portata di tutti. *Questa è la tua piccola grande illusione d'attore. Ogni uomo deve avere la sua, per rendere la vita terrena vivibile.* Sei attratto dalla grande letteratura come una falena dalla luce. Ma cosa vuoi fare, con la faccia che tieni? Lo so bene, tengo la stessa.<sup>29</sup>

L'illusione dell'attore tende a coincidere, secondo questo ragionamento, con quella dello scrittore che vede, nel *medium* cinematografico e nell'agnizione di un suo alter-ego, la possibilità concreta di trasformazione della parola scritta in immagine, unico modo per farsi conoscere anche presso il disincantato pubblico odierno:

<sup>28</sup> Si fa riferimento al testo di P. ABBRUGIATI, *Giacomo Leopardi. Lettera a Roberto Benigni. Un'operetta cinematografica autentico falso d'autore*, Guida, Napoli, 2010.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 13-14. Corsivi nostri.



Ho inventato gran parte di ciò che ricercano gli autori contemporanei: indefinito, frammentarietà, consapevolezza dell'assurdo, passo sui dettagli, ma non c'è più nessuno, a parte gli studenti che obbligate a frequentare l'università per ottenere una borsa di studio, più nessuno che sappia leggere ciò che ho scritto. L'alfabeto non è più fatto di lettere, oggi. Ma di immagini.

Dopo tutto fa al caso mio, ché le immagini le ho sempre inseguite in poesia: il *caro immaginar* fu la mia ragion di vivere, e sarei stato un ottimo spettatore di cinema, *sedendo e mirando*.<sup>30</sup>

Attraverso la chiave di lettura dell'illusione («Togliere l'illusione creando un'illusione. Non c'è altro margine per fare il poeta»)<sup>31</sup>, il 'falso d'autore' dell'Abbrugiati (pertinente se pensiamo che lo stesso Giacomo si era dilettao nella composizione di frammenti apocrifi) intesse la narrazione integrando opportunamente riferimenti alla cinematografia e citazioni, poste in corsivo, di versi leopardiani. E prosegue attraverso l'ideazione di una serie di travestimenti che Benigni, da interprete, dovrebbe di volta in volta mettere in scena. A cominciare dalle poesie, ad esempio il *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, assumendo di volta in volta i panni del pastore, del «vecchierel bianco, infermo» sino al travestimento in agnello per presentificare il riferimento alla «greggia». Leopardi-personaggio suggerisce poi di realizzare un cortometraggio del *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, anche in questo caso attraverso dei travestimenti, precisamente, nella rappresentazione del *Dialogo della Moda e della morte*, mediante il *morphing* ovvero con continui cambi d'abito nel duplice ruolo della «Falciatrice» e della Moda che modifica continuamente il suo *look*.

La particolarità di tutte le *performances* è data dalla scelta di un unico, poliedrico attore che impersona tutte le parti in quanto, come asserisce Leopardi:

Ed è giusto che sia così: perché tutti questi personaggi abbozzati, sono me. Sono io, a essere in ognuno di loro. È dunque giusto, dando loro un'immagine, dare a tutti lo stesso volto, il mio, cioè il tuo.<sup>32</sup>

Il maggiore spazio nel testo è riservato alla preparazione della sceneggiatura del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Anche qui il duplice travestimento dell'attore

<sup>30</sup> Ivi, p. 16. Corsivi nel testo.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 29.



diviene un modo da parte dell'autrice di offrire la sua interpretazione dell'operetta, di renderla più accessibile, di smontarne i meccanismi costitutivi alla ricerca del nucleo profondo della *Weltanschauung* leopardiana.

Il dialogo viene inteso come lo «scontro tra indifferenza e impotenza», continuamente reso icastico al lettore attraverso numerosi paragoni cinematografici ed è proposto anche da un punto di vista alternativo, teso a non colpevolizzare esclusivamente la Natura matrigna e a indagare intorno alle 'colpe' dell'Islandese:

Dà retta a me, Robertino. La vita quieta non esiste. È un sogno che si persegue inutilmente. La vita quieta è la morte. Sono i guai, la vita. La vita è lottare contro i guai. Fuggire da questa verità, significa crepare, buttarsi nelle fauci della Natura, condannarsi al deserto prima, alla morte dopo. Al museo, nel migliore dei casi. [...] Fai il film, e digliele, a chi guarda, digliele tutt'e due queste verità, ché solo il cinema e la letteratura sanno dire due cose insieme: l'Islandese è vittima delle forze che ci dominano, sì, e niente può fermarle, e nemmeno interrogarle; ma l'Islandese è anche vittima di se stesso, si autodistrugge, perché, come gli altri uomini, come Malambruno, più cerca la felicità, più se ne allontana, si fabbrica la propria morte con la sua stessa ricerca, si butta nella gola del serpente a sonagli.<sup>33</sup>

Come negli altri testi presi in esame, emerge chiaramente che il travestimento di Leopardi-personaggio è fortemente sorretto da un intento divulgativo, dalla volontà di dar voce ad un letterato la cui opera e il cui pensiero meritano di avere una ricezione sempre più ampia. In questo caso, come già avvenuto con Manfridi e meno con il dramma di Bainville, emerge la competenza dell'ideatore della *fictio* narrativa in grado di estrapolare dall'opera leopardiana alcuni passi pertinenti al discorso scenico e di offrirne una chiave di lettura.

*La lettera a Roberto Benigni*, in particolare, è al tempo stesso una nuova operetta morale e un saggio appassionato e competente di interpretazione critica di molti importanti testi di Giacomo Leopardi.

4. Accenniamo infine al quarto e ultimo punto. Ci chiediamo quali possano essere gli effetti del raccontare (e dell'insegnare) per immagini attraverso dei luoghi.

Si pensi alla fortuna del filone documentaristico spesso riconducibile ad un mero intento divulgativo, ma che in altri casi, come in *Cammin leggendo. Recanati-*

<sup>33</sup> Ivi, pp. 48-49.

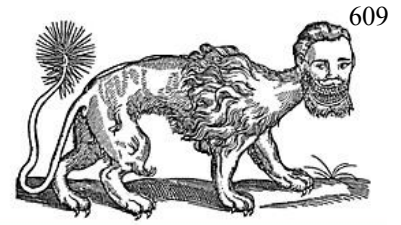


*Cesenatico* a cura di Vittorio Gassman (1996), porta ad una vera e propria «sperimentazione performativa» di alto livello grazie alla rifunzionalizzazione dei vari codici comunicativi (visivo, testuale, sonoro) ed alla costruzione, a partire da dati già acquisiti (in questo caso delle liriche leopardiane), di percorsi di senso in cui la ‘con-versazione’ entro una particolare cornice spaziale propone la «mise en situation» del personaggio preso in esame, in una moderna forma di lettura ‘ad alta voce’ che favorisce la compartecipazione del pubblico ed insieme la colta divagazione verso altri ambiti artistici.

Il documentario, autentico prototipo di tanti altri video successivi dedicati al poeta di Recanati, si apre con una superba recita di *A Silvia* del Mattatore, seguita da un riferimento ad impressioni di viaggio di Piovene e un itinerario verso luoghi aperti (a differenza degli spazi ristretti in cui si situa l’opera di Manfridi), che conduce al colle dell’*Infinito*.

Gassman appare come un alter-ego apparentemente antitetico, nella sua sicumera, alla figura molto più introversa di Leopardi. Eppure si rivela particolarmente riuscita la scelta di avvicinare l’autore agli spettatori, facendo rivivere Giacomo nei suoi stessi luoghi e, al tempo stesso, ibridando la ‘conversazione itinerante’ con frammenti poetici di Leopardi e di altri letterati. Anche Gassman, con toni di dolente compartecipazione, insiste sulle sofferenze del corpo di Leopardi e valorizza aspetti meno noti del grande poeta, come la sua puerizia, di cui ricorda con bonomia alcune caratteristiche peculiari, ad esempio la golosità. Come per gli altri documentari della serie, l’attenzione al personaggio principale si coniuga alla rievocazione di luoghi e poeti di zone limitrofe, in questo caso dalle Marche il cammino dell’attore procede verso la Romagna con la poesia di Moretti per poi ritornare sull’ossessione dell’attore per la morte, attraverso i versi caustici di Boris Vian, tradotti dallo stesso Gassman-*performer*<sup>34</sup>. Nel documentario si genera quindi un’altra forma di trasformazione che permette di sperimentare e approfondire l’effetto scenico della parola poetica (si pensi alla lettura delle poesie dai *Canti* da parte del Mattatore) che, anche in questo caso, si trasforma nel momento in cui la sua materialità sonora rinasce dal luogo e dal contesto.

<sup>34</sup> Cfr. a riguardo la definizione di A. SICA (*Studi sulla performance*, in [www.culturalstudies.it](http://www.culturalstudies.it)): «L’attore rappresenta il proprio personaggio e finge di non sapere di essere un attore di teatro. Il *performer* realizza invece una messa in scena del proprio io [...] non si presenta quale attore che recita una parte, ma come persona narrante; egli sente la necessità di trasformare la *performance* in un autentico rituale che sia in grado di rendere il teatro un’esperienza vivificante per lo spirito».



La sintassi audiovisuale del documentario acquista dunque una sua centralità non per sminuire ma per valorizzare al massimo la parola poetica, trasposta in termini visivi, favorendo un effetto di ricezione più immediato anche per un lettore non colto, con il fine precipuo di sottrarre il testo scritto alla sua cristallizzazione aprendolo a nuovi significati e nuove interpretazioni. In altri termini «l'attore in quanto uomo [...] usa consapevolmente se stesso per esprimere. E proprio per questo la ricerca che è dentro il teatro esce fuori dal teatro: l'attore in quanto uomo diventa una possibilità degli uomini»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> F. CRUCIANI, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel novecento (e scritti inediti)*, Editori & Associati, Roma, 1995, p. 33. Cfr. anche S. JACKSON, *Professing performance. Theatre in the Academy from philology to performativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.