

Titolo || Un dramma impossibile
Autore || Aggeo Savioli
Pubblicato || «l'Unità», 20 maggio 1986
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

Più di undici ore chiusi in platea, davanti a una scenografia monumentale, con cinque attrici alla ribalta. A Prato Luca Ronconi ha sfidato il teatro, allestendo «Ignorabimus» di Arno Holz

Un dramma impossibile

di Aggeo Savioli

PRATO – Dottamente ci informano che il titolo di *Ignorabimus*, sterminato dramma di Arno Holz (1863-1929), in «prima» italiana e «quasi prima» mondiale, con la regia di Luca Ronconi, qui al Fabbricone pratese, deriva dalla formula accademica «Ignoramus et Ignorabimus» (Ignoriamo e ignoreremo), usata in dispute filosofico-scientifiche dell'epoca. Nel nostro piccolo, ignoriamo e Ignoreremo i motivi profondi della sua scelta da parte d'un uomo di teatro pur geniale, ma certo specializzatosi in imprese (quando riuscite e quando no) ai limiti dell'impossibile.

Sulle colonne dell'*Unità*, sabato scorso, Ferruccio Masini ha argomentato con sicura competenza di germanista le ragioni dell'importanza da attribuire al testo e all'autore, situati al punto d'incrocio fra crisi del naturalismo e insorgenza delle avanguardie novecentesche. Altre rilevanti firme corredano di saggi e note il nutrito programma di sala. Noi, nella nostra ignoranza, tentiamo di ripararci dietro le robuste spalle di Giuseppe Antonio Borgese, un cui studio, edito con altri nel 1915, è riprodotto anche nel volume, pubblicato con la consueta cura e puntualità da Ubulibri, che include così *Ignorabimus* come l'apologetica introduzione ad esso, firmata da Holz medesimo. Terminava la sua analisi, G. A. Borgese, dichiarando quell'«ammirazione tranquilla e un po' fredda» che si rivolge alle cose «molto interessanti».

Giudicava da lettore, G. A. Borgese (il quale, futuro genero di Thomas Mann, cercava e trovava altro, magari, nella cultura e nell'arte tedesca). Ma si deve proprio e unicamente a un colossale, perdurante abbaglio di contemporanei e posteri, se *Ignorabimus* ebbe in patria una sola edizione scenica nel lontano 1927?

C'è la questione della lunghezza, certo. Ma i conterranei di Wagner dovrebbero esserci abituati. E, nello stesso campo della prosa, da quelle parti non si scherza nemmeno oggi, quanto a dismisure. Del resto, se la forza e l'originalità di Holz consistono nel linguaggio, come ci dicono, non succederà poi che, nella traduzione (qui di Cesare Mazzonis), esso perda semmai qualcosa?

Invero tale linguaggio, aspirando alla «totalità», non è soltanto verbale, ma anche visivo e fonico, e lo attestano le minuziosissime didascalie del drammaturgo, che danno maniacale risalto ai cambiamenti e alle graduazioni delle luci, alla disposizione dei luoghi, nonché, in modo spiccato, a una partitura rumoristica (ma vi si intromettono pure versi di uccelli e altri animali), che attorno alla villa col parco, dove la vicenda si svolge, evoca come la dissonante «sinfonia di una grande città», Berlino 1912. Ma, in definitiva, qui soprattutto si parla. Oh, se si parla!

Lo spettacolo di Ronconi, alla «prima» di domenica 18 maggio, durava undici ore e venti minuti: per l'esattezza, otto ore e dieci minuti di rappresentazione, più di tre ore e dieci di intervallo, in quattro tappe. Ma che cosa avviene, attraverso i cinque atti dell'imponente lavoro, comunque sfrondata ai fini dell'allestimento? Avviene il già avvenuto. O, se preferite, i morti uccidono i vivi, come nella tragedia greca, come in Ibsen, che sono i modelli più riconoscibili di Holz (*Edipo Re* e *Spettri* ci sembra abbiano l'onore di citazioni dirette).

Un destino violento pesa sui personaggi di *Ignorabimus*. C'è una figura femminile quasi centenaria (non la vedremo mai, ma la sua presenza incombe), donde ogni male scaturì: tradì il vecchio marito agonizzante col precettore di famiglia, e fu sorpresa nell'atto dal figlio, adesso vicino all'ottantina, Ludwig, che è rimasto segnato per sempre da una tale esperienza. Il precettore, divenuto secondo marito della donna, fu spinto dal rimorso al suicidio. Figlio di secondo letto, e dunque fratellastro di Ludwig, il professor Dufroy-Regnier sposò una squilibrata, che gli diede (morendo di parto) due gemelle somigliantissime, Mariette e Marianne. Mariette, maritatasi con Georg Dorninger, professore anche lui, s'ingelosi della sorella (a torto, ma non senza qualche fondamento) e giunse a togliersi la vita, dopo essersi lasciata sedurre, nel corso d'un primo abbozzato suicidio, da un barone di passaggio, cinico dongiovanni.

Sono passati, adesso, tre anni, incubi e visioni tormentano soprattutto Marianne, che ha sensibilità di *medium*. Una seduta spiritica, voluta da Georg, vede la defunta Mariette reincarnarsi in un ectoplasma, che annuncia vendetta e profetizza distruzione. Dalle sue rivelazioni, e da altre susseguenti, ecco ricomporsi il quadro d'una fosca catena di sciagure, e dei loro aspetti sino allora nascosti. Il fato ferale si compie: Georg sfida a duello (con tre anni di ritardo, ma prima ignorava l'accaduto) il barone, intenzionato ad accopparlo e a spararsi a sua volta. Muore (ma di malattia, e a una bella età, se vogliamo) Ludwig. Marianne, allo scoccare della mezzanotte, è stroncata da un collasso cardiaco. Il professor Dufroy-Reigner rimarrà solo, e misero come Giobbe.

Si è accennato alle ascendenze più palesi dell'opera di Holz. Si potrebbe aggiungere un curioso dettaglio: la storia di *Ignorabimus* si svolge fra la tarda mattinata e il risuonare dei dodici colpi che indicano il passaggio dal giorno 13 al giorno 14 maggio 1912. Ora, il 14 maggio 1912 è la data di morte di August Strindberg, gran maestro della letteratura vampiresca.

Peraltro, tutto ciò che vi è di «dibattito», di scontro di opinioni, di dissertazioni e puntualizzazioni, di conflitto di idee, in *Ignorabimus*, insomma quella sorta di gara triangolare fra il dubbioso trascendentalismo di Ludwig, l'occultismo e la teosofia apocalittica di Georg, l'ultrarazionalismo positivistico del professor Dufroy-Regnier, è quanto di più datato e tedioso possa escogitarsi. E si tratta, a ogni modo, di materiale drammaturgicamente inerte, che rischia di trascinare a fondo le zone, non troppo rare, di poesia.

Ma a Ronconi, forse, importava la possibilità di esercitare, su quello che egli stesso definisce un *pastiche* di forme teatrali, la sua vocazione fantomatica. Ne nasce una specie di delirio spettrale, di ambigui verbosissimi spettri, cui prestano le loro valorose voci, e le fattezze violentate da un trucco pesante, quattro attrici in panni maschili: Franca Nuti (Dufroy-Regnier),

Titolo || Un dramma impossibile
Autore || Aggeo Savioli
Pubblicato || «l'Unità», 20 maggio 1986
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

Edomonda Aldini (Georg), Marisa Fabbri (Ludwig), Anna Maria Gherardi (il Barone). Mentre chi ne esce meglio, in tutti i sensi, è Delia Boccardo, una Marianne di trepida intensità.

La scena, con tanto di massicce colonne, alcune semoventi, e spesse pareti, e porte e finestre, e tutto quanto si conviene a un edificio «vero», è stata costruita da un architetto, Margherita Palli, che deve soffrire di mania di grandezza. L'«ottica» della situazione, d'altronde, è buona, l'«acustica» alquanto meno. La colonna sonora, a cura di Hubert Westkemper, tende ad affollarsi, con qualche forzatura del calendario, di motori supercompressi.

Difficile ipotizzare che cosa possa farsi, in seguito, dell'ambiente unico, neo-barocco o tardo-rococò, cui è stato ridotto lo «spazio polivalente» del Fabbricone (lo spettacolo è prodotto dal Teatro Regionale Toscano e dal Comunale di Prato). A meno che non vi si voglia ospitare, per Capodanno o Carnevale, un qualche ballo all'insegna di «Berlino sul Bisenzio» (a Roma, ci si invita regolarmente a un «Vienna sul Tevere»). Per ora, sono annunciate due settimane di repliche di *Ignorabimus*, ma dividendo la rappresentazione, nei giorni feriali, in due serate. Alla «prima» era il pubblico in sala (poco più di duecento posti) a risultare dimezzato, alla fine. Ma chi se n'è andato prima non ha potuto apprezzare, come noi, l'impegno del suggeritore, udibilissimo al quinto atto, che era ancora allo stadio di pre-prova generale.

OS Spettacoli

Cultura

Qui accanto Della Boccardo, una delle interpreti di *Ignorabimus*; sotto una scena dello spettacolo; in basso il regista Luca Ronconi



Più di undici ore chiusi in platea, davanti a una scenografia monumentale, con cinque attrici alla ribalta. A Prato Luca Ronconi ha sfidato il teatro, allestendo *«Ignorabimus»* di Arno Holz

Un dramma impossibile

Nostro servizio

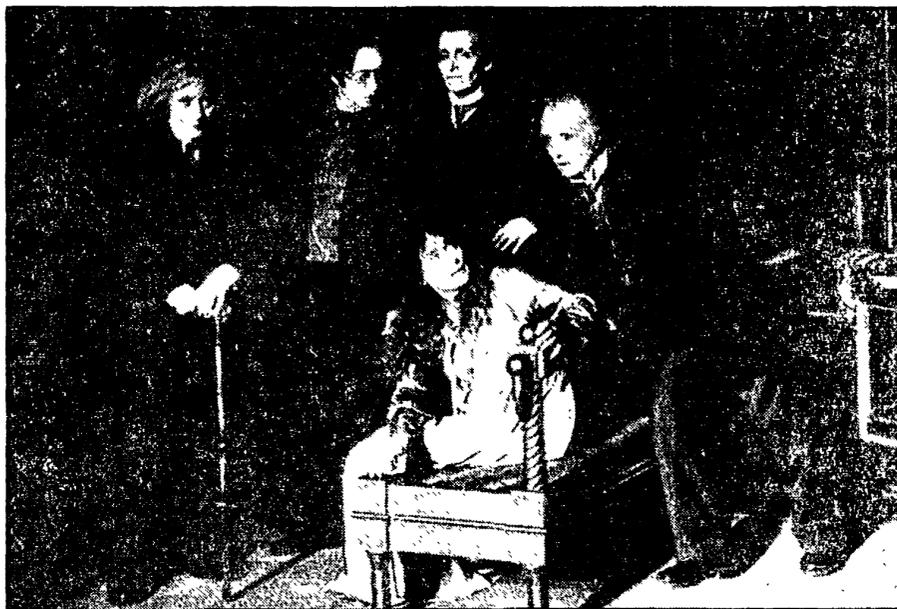
PRATO — Dottedamente ci informano che il titolo di *Ignorabimus*, sterminato dramma di Arno Holz (1863-1929), in «prima» italiana e «quasi prima» mondiale, con la regia di Luca Ronconi, qui al Fabbricone pratese, deriva dalla formula accademica «Ignoramus et Ignorabimus» (Ignoriamo e ignoreremo), usata in dispute filosofico-scientifiche dell'epoca. Nel nostro piccolo, ignoriamo e ignoreremo i motivi profondi della sua scelta da parte d'un uomo di teatro pur geniale, ma certo specializzato in imprese (quando riuscite e quando no) ai limiti dell'impossibile.

Sulle colonne dell'Unità, sabato scorso, Ferruccio Masini ha argomentato con sicura competenza di germanista le ragioni dell'importanza da attribuire al testo e all'autore, situati al punto d'incrocio fra crisi del naturalismo e insorgenza delle avanguardie novecentesche. Altre rilevanti firme corrodano di saggi e note il nutrito programma di sala. Noi, nella nostra ignoranza, tentiamo di ripararci dietro le robuste spalle di Giuseppe Antonio Borgese, un cui studio, edito con altri nel 1915, è riprodotto anche nel volume, pubblicato con la consueta cura e puntualità da Ubaldini, che include così *Ignorabimus* come l'apoteosi dell'introduzione ad esso, firmata da Holz medesimo. Terminava la sua analisi, G. A. Borgese, dichiarando quell'«ammirazione tranquilla e un po' fredda» che si rivolge alle cose «molto interessanti».

Giudicava da lettore, G. A. Borgese (il quale, futuro genero di Thomas Mann, cercava e trovava altro, magari, nella cultura e nell'arte tedesca). Ma si deve proprio e unicamente a un colossale, perdurante abbaglio di contemporanei e poster, se *Ignorabimus* ebbe in patria una sola edizione scenica nel lontano 1927?

C'è la questione della lunghezza, certo. Ma i contraffatti di Wagner dovrebbero esserci abituati. E, nello stesso campo della prosa, da quelle parti non si scherza nemmeno oggi, quanto a dismisura. Del resto, se la forza e l'originalità di Holz consistono nel linguaggio, come ci dicono, non succederà poi che, nella traduzione (quasi di Cesare Mazzoni), esso perda semmai qualcosa?

Inverso tale linguaggio, aspirando alla «totalità», non è soltanto verbale, ma anche



visivo e fonico, e lo attestano le minuziosissime didascalie del drammaturgo, che danno maniacale risalto ai cambiamenti e alle graduazioni delle luci, alla disposizione dei luoghi, nonché, in modo spiccato, a una partitura rumoristica (ma vi si intromettono pure versi di uccelli e altri animali), che attorno alla villa con parco, dove la vicenda si svolge, evoca come la dissonante «sinfonia di una grande città», Berlino 1912. Ma, in definitiva, qui soprattutto si parla.

Lo spettacolo di Ronconi, alla «prima» di domenica 18 maggio, durava undici ore e venti minuti: per l'atteggiamento, otto ore e dieci minuti di rappresentazione, più tre ore e dieci di intervallo, in quattro tappe. Ma che cosa avviene, attraverso i cinque atti dell'imponente lavoro, comunemente sfrondata ai fini dell'allestimento? Avviene il già avvenuto. O, se preferite, i morti uccidono i vivi, come nella tragedia greca, come in Ibsen, che sono i modelli più riconoscibili di Holz (*Edipo Reo* e *Spettro* ci sembra abbiano l'onore di citazioni dirette).

Un destino violento pesa sui personaggi di *Ignorabi-*

mus. C'è una figura femminile quasi centenaria (non la vedremo mai, ma la sua presenza incombe), donde ogni male scaturisce: tradì il vecchio marito agonizzante col precettore di famiglia, e fu sorpresa nell'atto dal figlio, adesso vicino all'ottantina, Ludwig, che è rimasto segnato per sempre da una tale esperienza. Il precettore, divenuto secondo marito della donna, fu spinto dal rimorso al suicidio. Figlio di secondo letto, e dunque fratellastro di Ludwig, il professor Dufroy-Regnier sposò una squallida, che gli diede (morendo di parto) due gemelle somigliantissime, Mariette e Marianne. Mariette, maritata con Georg Dorninger, professore anche lui, s'ingelosì della sorella (a torto, ma non senza qualche fondamento) e giunse a togliersi la vita, dopo essersi lasciata sedurre, nel corso d'un primo abbozzato suicidio, da un barone di passaggio, cinico don Giovanni.

Sono passati, adesso, tre anni. Incubi e visioni tormentano soprattutto Marianne, che ha sensibilità di medium. Una seduta spiritica, voluta da Georg, vede la defunta Mariette reincarnarsi in un ectoplasma, che annuncia vendetta e profe-

tizza distruzione. Dalle sue rivelazioni, e da altre susseguenti, ecco ricomporsi il quadro d'una fosca catena di sciagure, e dei loro aspetti sino allora nascosti. Il fatto fatale si compie: Georg sfida a duello (con tre anni di ritardo, ma prima ignorava l'accaduto) il barone, intenzionato ad accorparlo e a spararsi a sua volta. Muore (ma di malattia, e a una bella età, se vogliamo) Ludwig. Marianne, allo scoccare della mezzanotte, è stroncata da un collasso cardiaco. Il professor Dufroy-Regnier rimarrà solo, e misero come Giobbe.

Si è accennato alle ascendenze più palesi dell'opera di Holz. Si potrebbe aggiungere un curioso dettaglio: la storia di *Ignorabimus* si svolge fra la tarda mattinata e il risveglio dei dodici colpi che indicano il passaggio dal giorno 13 al giorno 14 maggio 1912. Ora, il 14 maggio 1912 è la data della morte di August Strindberg, gran maestro della letteratura vampirica.

Peraltro, tutto ciò che vi è di «dibattito», di scontro di opinioni, di dissertazioni e puntualizzazioni, di conflitto di idee, in *Ignorabimus*, insomma quella sorta di gara



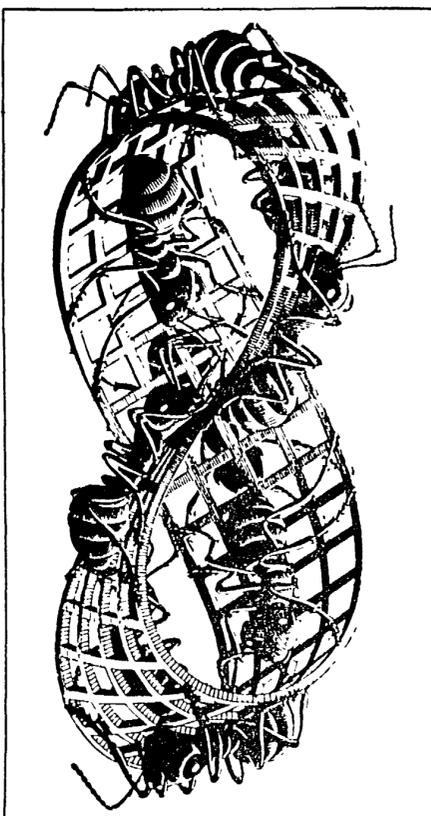
triangolare fra il dubbioso trascendentalismo di Ludwig, l'occultismo e la teosofia apocalittica di Georg, l'ultrazionalismo positivista del professor Dufroy-Regnier, è quanto di più dato e tedioso possa escogitarsi. E si tratta, a ogni modo, di materiale drammaturgicamente inerte, che rischia di trascinarsi a fondo le zone, non troppo rare, di poesia.

Ma a Ronconi, forse, importava la possibilità di esercitare, su quello che egli stesso definisce un *pastiche* di forme teatrali, la sua vocazione fantomatica. Ne nasce una specie di delirio spettrale, di ambigui verbosissimi spettri, cui prestano le loro valorose voci, e le fattezze violentate da un trucco pesante, quattro attrici in panni maschili: Franca Nuti (Dufroy-Regnier), Edmonda Aldini (Georg), Marisa Fabbrini (Ludwig), Anna Maria Gherardi (il Barone). Mentre chi ne esce meglio, in tutti i sensi, è Della Boccardo, una Marianne di trepida intensità.

La scena, con tanto di massicce colonne, alcune semoventi, e spesse pareti, e porte e finestre, e tutto quanto si conviene a un edificio «vero», è stata costruita da un architetto, Margherita Falli, che deve soffrire di mania di grandezza. L'ottica della situazione, d'altronde, è buona, l'acustica alquanto meno. La colonna sonora, a cura di Hubert Westkemper, tende ad affollarsi, con qualche forzatura del calendario, di motori supercompressi.

Difficile ipotizzare che cosa possa farsi, in seguito, dell'ambiente unico, neo-barocco o tardo-roccoco, cui è stato ridotto lo spazio polivalente del Fabbricone (lo spettacolo è prodotto dal Teatro Regionale Toscano e dal Comune di Prato). A meno che non vi si voglia ospitare, per Capodanno o Carnevale, un qualche ballo all'insegna di «Berlino sul Bisenzio» (a Roma, ci si invita regolarmente a un «Venerdì sul Tevere»). Per ora, sono annunciate due settimane di repliche di *Ignorabimus*, ma dividendo la rappresentazione, nei giorni feriali, in due serate. Alla «prima», era il pubblico in sala (poco più di duecento posti) a risultare dimezzato, alla fine. Ma chi se ne è andato prima non ha potuto apprezzare, come noi, l'impegno del suggeritore, utilissimo al quinto atto, che era ancora allo stadio di pre-prova generale.

Aggeo Savioli



Dopo Chernobyl si sente sempre più spesso: allora, siamo stati ingannati, i depositari del Segreto Sbrano vecchie comari; «tutta la scienza non basta a dare una risposta anche al più piccolo dei dubbi» — come diceva il Faust scritto da Nikolaus Lenau in pieno romanticismo (tra il 1833 e il 1835); un Faust la cui unica scoperta è il vuoto totale, «l'infinita vanità del tutto». Si potrebbe obiettare che è proprio della scienza (e tanto più di quella moderna) non dare certezze, ma produrre sempre nuovi dubbi. Ma ha o no ragione Giuseppe De Rita il quale, in accusa di essersi presentata come «fondamentalista»? In realtà il processo del quale siamo vittime non è tanto il «tradimento della scienza», quanto l'eccessiva delega di una parte delle nostre decisioni alla tecnologia, sempre più complessa e sempre meno controllabile. Spesso gli stessi scienziati stentano a rendersene conto. Mentre la risposta etica resta — citiamo ancora De Rita — ancora a livello delle buone intenzioni.

Cos'è questa «delega tecnologica»? Il concetto è semplice: affidare alle macchine compiti che prima venivano svolti dall'uomo. Finché si tratta di trasferire attività manuali o puramente esecutive, c'è un rischio minimo. Ma la natura delle tecnologie moderne e dei processi decisionali fanno sì che ci sia anche un passaggio di attività intellettuali e, in un certo senso, di scelte. Allora cominciano i guai. Ci sta riflettendo sopra un esperto di scienza dell'organizzazione che ha anche uno spiccato gusto umanistico e filosofico: Gianfranco Dioguardi, professore all'università di Bari oltre che imprenditore. Con il problema della delega e con i concetti da esso derivati di «autonomia e indeterminazione». Egli conclude l'ultimo suo libro «L'imprevedibile del computer» (edizioni Il Sole-24 ore). L'idea nasce dall'uso sistematico degli elaboratori elettronici, ma proprio con il prof. Dioguardi abbiamo parlato a lungo della sua estendibilità, in fondo, a tutti i sistemi di macchine che assumano in sé una gran varietà di funzioni da svolgere in pochissimo tempo.

È proprio qui, nel tempo, la prima frattura del rapporto tra la creatura e il suo creatore: o meglio, nella differenza tra il tempo umano e quello meccanico. È pur vero che tutto il percorso che la macchina deve compiere è stato tracciato dall'uomo che la informa. Tuttavia gli input vengono dati secondo un determinato scenario (o magari più scenari plausibili). In realtà, dunque, che molto spesso può cambiare l'intera base dalla quale si è partiti; tutti i parametri saltano; gli scenari vanno rifatti. Ma ciò richiede un certo tempo durante il quale o si è in grado di controllare lo strumento e di fermarlo, oppure egli continuerà come se nulla fosse accaduto.

È un problema che diventerà sempre più importante per la quinta generazione, quelli che avranno la possibilità di correggere i propri errori cammin facendo e le cui informazioni viaggeranno a velocità impressionante. La delega sarà più ampia, il rischio maggiore. Ma già qualcosa del genere è successo nel caso dello Shuttle: esso è esplosivo prima che i comandi di controllo rimandassero ai tecnici della base le informazioni sul guasto del booster. Ma, anche se le avessero avute, non ci sarebbe stato modo di cambiare il corso dell'evento. Sulla dinamica di Chernobyl non sappiamo ancora nulla; ma una centrale nucleare ha una gamma tale di funzioni, per ognuna delle quali è prevista una ricambiabile ramificazione di errori e di incidenti possibili, che la frattura tra tempo umano e tempo della macchina può diventare ancora più incolmabile. Un altro esempio: le guerre stellari si fonda in buona parte sulla delega di quasi tutte le funzioni a computer superveloci: una volta premuto il fatidico pulsante si potrà mai tornare indietro?

Il rapporto di controllo

In un libro di Dioguardi il caso della «delega tecnologica»

La scienza e il senso del limite

tra l'uomo e la macchina — dice Gianfranco Dioguardi — può assumere a questo punto solo caratteristiche di natura probabilistica. Si sta creando un mondo in cui effetti possono essere sempre meno dominati in termini deterministici. Parafrastrano un celebre detto di Einstein, bisogna credere ormai a un uomo e a un computer che sempre più vogliono giocare a dadi. È un azzardo che può diventare pazzesco quando si passa ai giochi di guerra.

Dunque, ci siamo circondati da Golem? Se la delega tecnologica si applicherà all'ingegneria genetica, si potrà avvertire persino la storia del dottor Frankenstein? Se interrogativi così angosciosi sono legittimi — si dirà — essi non chiamano in causa solo le applicazioni e gli usi delle moderne tecnologie, ma l'idea stessa di progetto scientifico. Torniamo, così, all'inizio del nostro ragionamento. Nel poema di Lenau, Mefistofele risponde beffardamente a Faust intento al suo lavoro sul freddo marmo di un obitorio: «La scienza che si nutre di cadaveri / non merita certo che per essa / vi procurate tanto fastidio al naso». Le parole del diavolo oggi possono suonare come musica celestiale alle orecchie di molti? In realtà la lezione da trarre non è il rifiu-

to, ma il senso del limite: il limite della scienza e dell'etica, della tecnologia e della politica. Guai ad affidare ad una sola di queste sfere la risposta e la soluzione dei nostri problemi. Stabilito le distinzioni si esalta la responsabilità di ognuna di esse e la loro complementarietà. È la «saggezza della ragione» della quale parlava Immanuel Kant in una opera singolare quanto anticipatrice del suo pensiero («I sogni di un visionario» del 1766). «Quando la scienza ha percorso il suo ciclo — scriveva Kant — arriva naturalmente al punto di una modesta diffidenza e dice con un senso di dispetto: «Quante cose vi sono che io non so!». Ma la ragione che, resa matura dall'esperienza, è arrivata alla saggezza, dice con animo sereno per bocca di Socrate in mezzo alle mercanzie di una fiera: «Quante cose vi sono di cui non ho bisogno». Poiché per scegliere il miglior rimedio, si deve prima conoscere anche il superfluo, anzi l'impossibile; ma infine la scienza perviene a determinare i confini ad essa posti dalla natura della ragione umana; tutti i progetti senza fondamento... volano nel limbo della vanità».

Stefano Cingolani

«Artisti, pazzi e criminali»: una raccolta di brevi ritratti, fra cronaca e fantasia, dell'autore argentino

Le tribolazioni di un Soriano

verse buone ragioni per leggere questo libro. Qualcuna, a mo' di indizio, era pure disseminata nella quarta di copertina. Il fatto, ad esempio, che Soriano è nato a Mar del Plata non sembrerà ai più granché significativo. Al contrario, può offrire una non trascurabile chiave di lettura della poliedrica personalità dello scrittore. La città è infatti un po' l'equivalente della nostra Rimini, ossia una provincia alquanto particolare, per certi versi conchiusa e autosufficiente. Angusta al punto di spingere Soriano a tentare la fortuna a ventisei anni nella labirintica Buenos Aires, ma sufficientemente varia da assecondare le più disparate esperienze in cui questi si dilavasse all'insegna di una pratica forse un po' troppo frammentaria. Cinofilia e teatralità, meccanico e animatore di café-concerto, simpaticante della gioventù peronista e centravanti di una squadra di provincia dalle mille sottile aspirazioni di serie A. Verrebbe voglia di dire

che al contrario del personaggio di Juan Carlos Onetti che per sfuggire al grigiore della quotidianità inventa degli instancabili inventori di nuove identità, le une incastrate nelle altre, Soriano possiede realmente la capacità di cambiare pelle e di calarsi in altrettante vite diverse. La sua curiosità per le mille angolazioni da cui si può guardare il mondo e le infinite traiettorie esistenziali è tutta in questa raccolta di articoli in cui lo scrittore ricostruisce la vita di una serie di personaggi, ognuna venata da un'irresistibile ascesa, poi via via spentasi nell'oblio o nei rimpianti: il tutto nel suo stile conciso e immediato che ci viene restituito nella traduzione di Angelo Morino. Tutti gli scritti, ad eccezione di uno, quello sul pugile Sony Liston, furono pubblicati dal maggio del '71 alla metà del '74 sul quotidiano *La Opinión*, allora punto di riferimento di un'élite liberale-progressista. Sorto in circostanze complesse dalle

pieghe più recondite della turbolenta storia argentina recente, *La Opinión* coltivava la segreta speranza di sbarrare il passo al peronismo. Soriano nella prefazione smentisce in parte la ricostruzione che della storia del giornale fa Jacob Timerman, il bizzarro direttore della sua «epoca d'oro», in seguito arrestato, torturato ed espulso per volere del generale Camps. Il suo sostituto, il vice-direttore Jara, non perse tempo a stilare una lista di giornalisti ritenuti diffidenti da «normalizzare» inserendo tra questi Soriano, che messo nell'impossibilità di lavorare dovette appunto ripartire a Parigi e attendere la caduta del regime prima di potere rientrare. Se la triste parabola compiuta da *La Opinión* rispetta un po' quella di tutta l'Argentina, è comunque un altro tipo di parabola, meno crudele, che cattura l'interesse dello scrittore, quella appunto che si disegna in alcune esistenze tra il culmine del successo e il ritorno ad



Un'immagine di Stanlio e Ollio; alla celebre coppia è dedicato un ritratto dell'autore argentino Osvaldo Soriano

un mesto anonimato. Come quando, inconsapevolmente impegnato in una sorta di prova generale di *Triste, solitario e final*, racconta degli ultimi stentati anni di Stan Laurel e Oliver Hardy. Nel passare dal ruolo del giornalista a quello più «alto» dello scrittore Soriano non si cambia d'abito, ma si limita ad arricchire «il cast» costituito da «il ciccione ed il magrolino» con se stesso e col mitico Philip Marlowe, trasformando un reportage già sui generis in un pastiche letterario esilarante. La passione per Laurel e Hardy è struggente.

Incazzati dai nuovi e irresistibili fratelli Marx, Stan e Oliver s'incamminano lungo un tristissimo viale del tramonto tra sgarbi, umiliazioni e ingratitudini. Le corrosive osservazioni sulla società nordamericana che Soriano farà in *Triste, solitario e final* sono qui già anticipate nel servizio intitolato *Tribolazioni di un argentino a Los Angeles* e attraverso la testimonianza di Buster Keaton, pure lui da tempo in miseria, che amaramente così commenta l'eclisse dei suoi colleghi: «Hanno commesso l'errore di far ridere un paese violento e senza anima, che intimamente li amava, ma che finì per disprezzarli». L'epitafio del calcio rivive invece nell'intervista a Oduvilo Varela, il centroamericano metodista uruguayano che nella finale del mon-

diali del '50 rovinò la festa ai milioni di brasiliani che pensavano alla conquista del massimo trofeo come ad una pura formalità. Ancora una volta Soriano non sceglie il leggendario Schiaffino o Ghiggia, autori del due gol uruguayani che gelarono il Maracanã, ma l'uomo d'ordine del centrocampo, il saggio e prezioso Varela, che al contrario dei suoi due fortunati colleghi non verrà poi ingaggiato a peso d'oro in Italia, ma maturerà irrimediabilmente una nausea e un distacco sempre maggiore nei confronti del calcio.

Non meno godibili gli altri cameo: un poeta svanito nella storia della letteratura argentina, l'infelice Roberto Soriano, un compositore di tanghi, Lucio Demare, diviso come Gardel tra Buenos Aires, Parigi e Hollywood e spentosi negli stessi giorni in cui morì il padre dello scrittore e uno dei pionieri del cinema argentino, Mario Soffici, il cui contributo è ormai dimenticato. Ma il pezzo migliore è forse quello dedicato a Sony Liston, l'eroe del bassifondo, morto in assoluta solitudine e detronizzato in modo non del tutto convincente dal giovane Muhammad Ali, alias Cassius Clay. Soriano a volte l'uno acciò all'altro, formando una memorabile galleria di simpatici antefatti di perenni beffati dal destino.

Ugo G. Caruso

Bene. C'erano in effetti di-