

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in DAMS indirizzo Teatro

Tesi in Metodologia e critica dello spettacolo

***GIACOMO, IL PREPOTENTE* DI GIUSEPPE MANFRIDI**

Relatore
Chiar. mo Prof. Luigi Gozzi

Candidato
Massimo Rho

III° Sessione

INDICE

INTRODUZIONE

Capitolo I:

GIACOMO, IL PREPOTENTE RICERCA DELLE FONTI

I. 1 Cronologia essenziale delle opere di Giacomo Leopardi

I. 2 Relazione storico - critica su Giacomo Leopardi

I. 3 Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi

I. 4 L'organizzazione delle fonti e la stesura dell'opera

I. 5 Versioni esistenti del testo *Giacomo, il prepotente*

Capitolo II:

SOGGETTO DELLA COMMEDIA

II. 1 Fabula

II. 2 Intreccio

II. 3 Rapporti tra i personaggi nella commedia e dalle cronache

II. 4 Il ruolo della servetta: Lucella

Capitolo III:

RIFERIMENTI EXTRATESTUALI

III. 1 Le cinque lingue

III. 2 Riferimenti extratestuali insiti nel testo

III. 3 Riferimenti alla poesia ed alla filosofia leopardiana

III. 4 Riferimenti Biografici

III. 5 Riferimenti ad altri testi di Giuseppe Manfridi

Capitolo IV:

ANALISI PROSSEMICA E CINESICA DEL TESTO

IV. 1 Le tre stanze

IV. 2 Trasformazioni sceniche

IV. 3 La soglia

IV. 4 Gli odori

IV. 5 I feticci

Capitolo V:

ANALISI SEMIOTICA DEL TESTO

V. 1 Priorità del testo scritto sulla performance

V. 2 Le ragioni di un'analisi semiotica del testo

V. 3 Analisi generale degli atti linguistici nel primo atto

V. 4 Analisi generale degli atti linguistici nel secondo atto

V. 5 Analisi generale degli atti linguistici nel terzo atto

V. 6 Analisi specifica di un estratto: Lucella

Capitolo VI:

**ASPETTI DELLA MESSA IN SCENA NELLA VERSIONE
TELEVISIVA**

VI. 1 La visione mediata di *Giacomo, il prepotente*

VI. 2 Il copione televisivo

VI. 3 Narrazione e rappresentazione

VI. 4 Narrazione e rappresentazione nel primo atto

VI. 5 Narrazione e rappresentazione nel secondo atto

VI. 6 Narrazione e rappresentazione nel terzo atto

Capitolo VII:

I REALIZZATORI E GLI AUTORI DELLO SPETTACOLO

VII. 1 L'autore Giuseppe Manfridi

VII. 2 Il regista Piero Maccarinelli

VII. 3 Gli interpreti

VII. 4 Lo scenografo, il costumista ed il compositore

Capitolo VIII:

RASSEGNA STAMPA DELLO SPETTACOLO TEATRALE

VIII. 1 La critica dello spettacolo

VIII. 2 Teatro Stabile di Genova

VIII. 3 Teatro Argentina di Roma

VIII. 4 Piccolo teatro di Milano

VIII. 5 Articoli

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

ILLUSTRAZIONI

INTRODUZIONE

Il testo *Giacomo, il Prepotente* è una commedia in tre atti di Giuseppe Manfridi. E' rappresentata la vicenda umana del grande poeta Giacomo Leopardi nei suoi ultimi giorni di vita nel napoletano e delle persone che con grandissimo coinvolgimento emotivo se ne presero cura al di là di un mero interesse materiale.

Manfridi è partito dalla "cronaca" di Antonio Ranieri *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* per stendere una difficile opera drammaturgica che trattasse non tanto dell'indiscussa grandezza del poeta, quanto dei giorni miserabili che lo condussero agonizzante e stremato all'epilogo della vita.

L'opera è cupa, subito tesa, claustrofobica, coinvolgente, lucida, ma anche vera (come lo sono i personaggi raccontati), ironica, squisitamente intima, scorrevole alla lettura (malgrado le frequenti indicazioni didascaliche), è provocante, dissacrante, sporca (nei due sensi), morbosa, maleodorante, umana, affettuosa...

E' un'opera in cui niente è lasciato al caso, nella quale: ogni ambiente osteso ed ogni azione scritta-parlata, ogni gestualità è descritta con precisione quasi maniacale, tutto deve essere, nella messa in scena, esattamente come Manfridi vuole che sia.

Il testo quasi non lascia spazi a variazioni scenografiche ed interpretative. Chiuso in sé stesso, impregnato di riferimenti extra testuali, trova in se una grande carica espressiva, necessaria a creare quell'atmosfera epatica ed evocativa che rimanda alla vicenda di Giacomo Leopardi nella sua singolarità-universalità.

Giacomo è "prepotente" nella misura in cui si impadronisce degli altri, delle altre vite che orbitano attorno alla sua, vite oscurate dalla sua lunga ombra al tramonto (o all'alba?).

Quattro personaggi, forse cinque coinvolti in un'unità d'intenti, mossi da sentimenti d'amore: da passioni struggenti non appagate come per Paolina Leopardi, da amicizia e ammirazione come per Antonio Ranieri, da genuino affetto come per Lucella, da disinteressata carità come per Paolina Ranieri e da generosa-prepotente presenza come per Giacomo Leopardi.

Solo nell'ottica teatrale è possibile dispiegare il senso di questa piece anni '90, che viene analizzata e scomposta, non per perderne la visione d'insieme ma per vederla "arricchita", questo dovrebbe essere l'obiettivo della critica contemporanea per promuovere le attività dello spettacolo.

La figura di Giacomo Leopardi è stata indagata sotto un profilo storico - critico, in combinazione del complesso pensiero filosofico. E' stato utile ripercorrerne la vita, in relazione all'ambiente in cui è cresciuto ed agli amici che ha avuto, per distinguere i luoghi comuni dalla realtà dei fatti, elementi indispensabili per comprendere fino in fondo le ragioni dell'opera di Manfridi.

Inoltre, attraverso brevi biografie, indispensabili per inquadrare anche gli altri imprescindibili personaggi della commedia, si è ottenuta una raccolta completa di notizie in grado di fornire elementi sufficienti a dischiuderne il senso. Non a caso anche la malattia di Giacomo Leopardi, "protagonista" a suo modo della commedia, sostituisce la biografia¹ del poeta morente (capitolo II paragrafo 3).

Tornando ad occuparsi più propriamente dell'opera di Manfridi, si è analizzato il testo del Ranieri, al quale l'autore si è dichiaratamente ispirato nella stesura dell'opera; nella commedia, infatti, elementi coerenti e contraddittori hanno dato vita ad atti linguistici, che in agili scontri verbali tra i personaggi in scena "e non", scandiscono i tre atti del dramma.

Semiotica e prossemica, sono state discipline utili a dischiudere alcuni significati latenti ed il senso generale del testo di Manfridi, che per sua natura può essere soggetto a vizi d'interpretazione o a critiche superficiali.

Lo Stabile di Genova ha messo a disposizione la rassegna stampa inerente alla Prima dello spettacolo (1989 , '90, '91), utile a comprendere cosa ha suscitato tale opera negli animi del pubblico e della critica. Nel svolgere la rassegna è stato certo più interessante mettere in relazione le notizie, le interviste e le critiche della rassegna stampa, piuttosto che ordinarle in un semplice elenco².

¹ La biografia di Giacomo Leopardi è ampiamente sviluppata nel capitolo I paragrafo 2 *Relazione storico - critica su Giacomo Leopardi*

² Tale elenco è in ogni caso disponibile nel capitolo VIII paragrafo 5 *Articoli*.

Le fotografie, riprodotte in *illustrazioni* alla fine della dissertazione, non devono essere considerate come meri riempimenti, ma come elementi d'ulteriore seria "osservazione" del valore concettuale più che artistico della fotografia che rimanda ineluttabilmente alla realtà o ad una realtà, punto di partenza privilegiato dell'opera *Giacomo, il prepotente*.

Ai miei genitori

Capitolo I:

GIACOMO, IL PREPOTENTE RICERCA DELLE FONTI

I. 1 Cronologia essenziale delle opere di Giacomo Leopardi

Questa breve cronologia ha lo scopo di orientare il lettore nella relazione storico - critica che segue. Giacomo Leopardi (Recanati (fig. 1), Macerata 1798 – Napoli 1837).

Scritti antiromantici: *lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* (1816) e *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). Ragionamenti e note: *Zibaldone* (1817/32; edizione postuma del 1898). *Canzoni civili e filosofiche* (principali): *All'Italia e Sopra il monumento di Dante* (1818); *Ad Angelo Mai* (1820); *Bruto minore* e *L'Ultimo canto di Saffo* (in canzoni, 1824).

Primi idilli: *L'Infinito*; *La sera del dì di festa*; *Le ricordanze* (Alla luna); *Il sogno*; *La vita solitaria* (composte fra il 1819 e il 1821, ed. in volume unico dal 1831). Poemetto eroicomico: *Paralipomeni del Batracomiomachia* (composto dal 1831; edizione postuma 1842).

Opera satirica e polemica: *Palinodia al marchese Gino Capponi* (confluita nell'edizione dei canti 1835). Liriche fiorentine: *Ciclo di Aspasia* (composto nel 1832-34; poi nei Canti 1845). *Canti* (Canzoni e idilli già editi, 1831; 1835; 1845).

I. 2 Relazione storico - critica su Giacomo Leopardi

E' obiettivamente difficile separare la vita di Giacomo Leopardi dalle sue opere, anche perché sono le opere a raccontarne la vita. Ho deciso in ogni caso di non rinunciare ad una griglia bibliografica, soffermando l'attenzione sullo *Zibaldone* e le *Operette morali* per non essere troppo dispersivo.

E' impossibile convogliare un pensiero in movimento così complesso in una breve relazione, ma si è cercato ugualmente di mettere assieme l'immagine comune e contraddittoria che oggi si ha del poeta filosofo, cercando di non cadere in scontati luoghi comuni.

Nel 1789 quando la fase rivoluzionaria e le esperienze giacobine in Italia si esauriscono, nell'atmosfera di disillusione generale, in seguito all'avvento di Napoleone, l'Italia (così come le altre nazioni europee) è in cerca di una nuova identità politica, filosofica ed intellettuale. Il settecento che ricalca l'età barocca è concluso e sembra essere compito degli intellettuali romantici di intervenire criticamente su quanto è accaduto per sbrogliare la matassa.

Il giovanissimo Giacomo Leopardi, lontano dall'esperienza diretta con il mondo, isolato nella sua Recanati, non tarda a cominciare uno studio "*matto e disperatissimo*" nella biblioteca di famiglia (**fig. 2**), affidando alla penna le sue riflessioni.

Il poeta, figlio del conte Monaldo Leopardi, discendente di una delle più nobili famiglie marchigiane e della consorte Adelaide Dei Marchesi Antici (1778-1857), nasce nel 1798 a Recanati (**fig. 3**) ed è il primo di tre fratelli, Carlo (1799-?) e Paolina (1800-1879). L'atmosfera a casa Leopardi non è felice ed è caratterizzata dall'indole della madre, severa, bigotta, povera d'affetti e dall'assenza di un padre troppo occupato nell'attività di letterato dilettante. Per questa ragione, Giacomo, nei primi dieci anni di vita vive umilmente nel clima assai austero, retrico, religioso della sua famiglia aristocratica ed impara presto ad osservare il mondo indirettamente, attraverso l'intelletto e la fantasia. Nell'opera di Manfridi, Leopardi malato che appare regredire progressivamente all'infelice infanzia, finisce con ricordare con malinconia la sua prima casa.

Segnato da un genio tanto grande quanto precoce, sotto la fervida disciplina impartita a lui e ai fratelli dal precettore Don Sebastiano Sacchini, Giacomo inizia a formare un carattere chiuso e solitario a vedersi (remissivo alle idee ultra legittimiste del padre) che nasconde un'irrequieta vita intellettuale, come emerge dalla gran produzione letteraria che ha lasciato.

Etichettato dal padre "*enfant prodige*" per la sua gran memoria e la predisposizione naturale allo studio delle discipline umanistiche, è incoraggiato a dedicarsi "*anima e corpo*" alla ricerca.

Da solo impara cinque lingue (greco, ebraico, francese, inglese e spagnolo) per avere ogni testo alla sua mercé e a soli 15 anni ottiene il permesso di leggere i libri proibiti. La sua prima grande passione si realizza

nella filologia, che contribuisce ad esaurire la sua giovinezza in quello studio tanto intenso da minare la sua stessa gracile costituzione.

Dal 1816, dopo immani lavori filologici, è la letteratura a catturare l'interesse di Giacomo, in particolare le lettere italiane e la poesia. Proprio in questo periodo ha una prima crisi di salute che peggiorerà inesorabilmente con il passare degli anni e all'età di 18 anni scrive *l'appressamento della morte*. Inizia a comporre piccoli componimenti poetici e cerca un proprio spazio autonomo all'interno di un'educazione di chiaro stampo riformistico, contro il consueto atteggiamento conservatore di Monaldo.

Un anno dopo ad allontanarlo dal bigotto clima familiare e dalla religione è lo scrittore Pietro Giordani³ (fig. 10). Sergio D'Uscio, che ai giorni nostri ha scritto una biografia romanzata di Giacomo Leopardi (una delle tante), nell'introduzione del libro, pone ironicamente l'accento sull'ateismo del poeta:

*“Un altro problema era costituito dal fatto che Leopardi era ateo. Per questo motivo non piacque ai regimi reazionario e papalino del primo '800, non piacque ai regimi d'Italia unitaria del secondo '800, non piacque ai grandi letterati dell'inizio '900, non piacque alla cultura fascista e men che meno piacque ai regimi democristiani degli ultimi cinquant'anni.”*⁴

L'amicizia con Pietro non fu di grande aiuto, se non un ostacolo al successo del poeta che, proprio in questi anni, inizia a formulare la sua critica radicale all'esistere (conosciuta come *pessimismo cosmico* in Europa e *materialismo* da De Sanctis⁵).

³ “Piacenza è tra le prime città a partecipare ai moti insurrezionali del 1848 Il 21 marzo il vescovo benedice il Tricolore e, a maggio, con plebiscito, 37.089 votanti su 37.585 si esprimono per l'adesione al Regno di Sardegna, atto che vale alla città, da parte di Carlo Alberto, la denominazione di "Primogenita". Ma non tutti gli intellettuali piacentini sono d'accordo su una così repentina scelta politica, e fra questi **Pietro Giordani** (1774-1848), grande amico di Leopardi e sostenitore del Cattaneo. Inizialmente entusiasta degli atti liberali di Pio IX, ben presto Giordani ripiega verso un'amara rassegnazione. Tutto gli sembra affrettato, confuso. La preoccupazione di una vita - liberare l'Italia dagli Austriaci -, gli pare compromessa dall'esagitazione di quei mesi: "Siamo tutti uniti e concordi; e lasciamo andare le inutilissime dispute sopra un futuro oscurissimo e incerto..." (lettera al Gussalli, aprile '48). Pessimista sul destino prossimo della "povera Italia rovinatissima", Giordani si spegne mentre drammaticamente terminano quei moti che gli avevano acceso l'animo di speranza.” Internet <http://www.comune.piacenza.it/turismo/storia/giordani.htm>

⁴ S. D'USCIO, *la ginestra del Vesuvio*, l'autore libri, Firenze, 1997, p. 11

⁵ “De Sanctis Avellino (1817-1883), va letto su due fronti, non distinguibili l'uno dall'altro: quello letterario e quello politico; per questo motivo tutti i suoi scritti, anche quelli di critica

Il primo Leopardi si oppone fortemente all'epoca passata ('700), esaltando l'antichità classica, mentre il secondo è in forte opposizione alla propria epoca ed alle ideologie progressive vigenti; fuggendo in pratica ogni possibilità di solidarietà con altri pensatori del passato e del proprio tempo, il poeta risponde puntualmente con scelte formali inattuali e antimoderne che lo conducono ad una solitudine duplice, sia fisica che intellettuale, o al contrario ad una posizione tanto estrema da essere veramente cosmica e comune ad ogni uomo. Sono speculazioni destinate a restare tali, che contribuiscono ad accrescere il fascino di questo genio controverso.

La costante nel pensiero di Giacomo è lo studio filologico e critico dei classici ed il continuo confrontarsi con essi:

*“Per guardarci dai vizi e dalla corruzione dello scrivere adesso è necessario un infinito studio e una grandissima imitazione dei classici, molto molto maggiore di quella che agli antichi non bisognava, senza le quali cose non si può essere insigne scrittore, e colle quali non si può diventar grande come i grandi imitati. Come il cocchiere fa guidando i cavalli per la china, che poco concede loro perché troppo non gli rapiscano.”*⁶

Nel 1817 Giacomo comincia le annotazioni dello *Zibaldone*, conosce Gertrude Cassi⁷ (fig. 6) e le dedica il *Primo amore* e *Diario d'amore*. Nel 1818 compone il *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica* in netta opposizione alla poetica romantica, esprimendo il nuovo credo repubblicano democratico. Nello stesso anno l'amico Giordani porterà per la prima volta Giacomo fuori da Recanati a Macerata; ma le attese del poeta sono deluse ed il poeta, come avverrà anche nei viaggi successivi, si trova costretto ad ammettere che l'infelicità non è legata a Recanati ma alberga nel suo cuore.

Nell'anno in cui scrive *Sopra il monumento di Dante* (fig. 11), nel 1819, avverte gravi disturbi alla vista, in questo stesso periodo Leopardi perde la fede religiosa e cerca di chiarire le ragioni della propria condizione

più strettamente letteraria, vanno letti nell'ottica del suo profondo impegno politico.”
Internet http://www.liberliber.it/biblioteca/d/de_sanctis/index.htm

⁶ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, Arnoldo Mondadori Milano, 1983, p. 8

⁷ R. MINORE, *Leopardi, l'infanzia, le città, gli amori*, Bompiani, Milano, 1997, p. 158: Gertrude Cassi primo amore di Giacomo: “Alta e membruta quanto nessuna donna ch'io abbia mai veduta.” *Dal diario del primo amore.*”

d'infelicità, di solitudine, di noia e a maturare il suo pessimismo ancora indeterminato.

Il giovane poeta inizia a dedicarsi alla “*sua*” filosofia, una sorta di materialismo pessimistico radicale, raccogliendo i suoi pensieri nello *Zibaldone*. Nell’opera sembra rimpiangere un mondo mitico, di nobili virtù e di valori incorrotti, in cui gloria e fama, unici antidoti al grigiore della vita, erano conseguibili.

Nella fase detta del pessimismo storico (1823-1830), l’antichità classica è vista come la sintesi equilibrata di natura e ragione ed il politeismo greco-romano si oppone alla religione cristiana. Giacomo rinnega che: la ragione (illuminista), il mondo moderno (progresso), la società (politica) e il vero (religione) portino alla felicità affermando che siano invece: natura, antico, stato naturale e illusione; in tutto ciò che è andato perduto con gli antichi, la vera essenza della felicità.

E’ opinione comune credere che tutto il pensiero di Leopardi sia condizionato dalla sua malattia e che ancora oggi sia identificato più come poeta che come filosofo (è esemplare l’autorevole critica di De Sanctis), ma è vero anche che Giacomo non cercava altro che la felicità nella sua stessa vita, una felicità volta a rincorrere il piacere per fuggire la noia, questa ricerca della felicità, comune agli intellettuali illuministi, lo porterà alla sistematica e materialista negazione della possibilità del suo conseguimento a causa della ragione, componente inscindibile della natura stessa dell’uomo, ed in questa fase della sua vita scrive l’*Infinito* e *Alla luna*.

Nel 1820 inizia il progetto di “*certe prosette satiriche*” che saranno raccolte nelle *Operette morali*. Nel 1821 spera invano di essere chiamato alla cattedra di letteratura latina presso la Biblioteca Vaticana e nello stesso anno per le nozze della sorella compone *La vita solitaria* e *Nelle nozze della sorella Paolina*.

Nel 1822 scrive la *Canzone alla primavera*, *L’ultimo canto di Saffo* e *L’anno dei patriarchi*. In novembre si reca a Roma per ottenere un incarico remunerativo che nonostante le suppliche non gli viene concesso; anche lontano da Recanati Giacomo rimane deluso e reagisce intensificando i suoi studi filologici.

Prova una profonda commozione a Santo Onofrio alla vista del sepolcro di Torquato Tasso⁸, che appare come una sorta di “*alter ego*” in *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* raccolto nelle *Operette morali*, che inizierà nel 1824. E’ la seconda opera in cui Leopardi cerca di contenere il proprio pensiero; tale opera vanta una lingua sceltissima per lessico e possiede un’organizzazione interna molto rigorosa. Le *Operette morali* sono volte all’arricchimento della prosa filosofica in Italia: la condizione umana che emerge è dannata da una natura matrigna e avversa, la ragione è vista come un organo naturale con cui l’uomo intende la propria infelicità e secondo la tradizione illuministica (da cui attinge il poeta filosofo) porta anche al rifiuto dell’illusione. Ma le domande che si pone e che scaturiscono dai *Dialoghi*, rimangono senza risposta; il dialogo stesso diventa fittizio e apparente, perché resta un monologo che scaturisce dai due aspetti della realtà che lo affascina e lo intristisce, uno quello dell'apparenza che l'uomo vive nella fiduciosa giovinezza nel momento in cui le cose appaiono, e l'altro che si afferma *all'* “apparir del vero”. Per questo le *Operette* rappresentano un punto di partenza fondamentale per la formazione umana e sociale dell'uomo moderno, lontano da tutto ciò che impoverisce l'esistenza umana, appiattendola su apparenze vuote o sospingendola verso chimeriche forme di vita ultraterrena; in esse il poeta cerca di rivelare i più profondi motivi del nulla, della noia-angoscia, della vita come morte, senza mai cadere nel patetico, ma sempre stimolando l'energia virile dell'uomo ad affrontare l'esistenza con il coraggio che deve portare alla ricerca della verità.

⁸ P. ANSELMINI G. FERRATINI, *Letteratura italiana, secoli ed epoche*, Carrocci, Roma, 1990, p. 51. : “La meditazione della letteratura può solo tradurre il rimpianto di una concordia con la natura che, nella realtà, è perduta per sempre. Laddove la “follia” e l’infinito “errare” dei cavalieri trovano un limite, nel Furioso, nel dominio che l’autore sa di poter esercitare sulla parola e, attraverso di essa sulla realtà che questa traduce in poesia, il capolavoro tassiano tenta di contenere, in strutture tanto più chiuse e compatte, le lacerazioni di un cosmo dove il bene e il male, la luce e il buio, il sacrificio e la violenza non trovano più alcun movimento di superiore sintesi dell’armonia della forma, ma restano così come sono, estremi incomposti di una molteplicità irriducibile. Il “patetico” e il “sublime” sono ancora trattenuti in architetture compositive classiche; queste ospitano tuttavia gesti e movenze stilistiche da cui trapelano un’inquietudine mai placata e un tormento senza sbocco.”

De Sanctis legherà tale pensiero al tema del materialismo; diversamente da quanto detto da Schopenhauer⁹, Nietzsche¹⁰ e da Burckhardt¹¹ (solo per citarne alcuni) che parlano di pessimismo leopardiano.

Nel 1825 Giacomo, inviato dall'editore Antonio Fortunato Stella¹² (fig. 12) a Milano, fa domanda a Bologna per ottenere un posto come segretario all'Accademia di Belle Arti ma giudicato anticlericale nelle amicizie non riesce ad ottenerlo.

Nelle città forti dell'influenza del papa, come Bologna o Roma, Giacomo non riesce ad ottenere un impiego e solo a Milano l'editore Stella intuendo la grandezza del poeta, facendo pubblicare i primi *Idilli*, provvede a retribuire il poeta con un assegno mensile.

Durante il suo soggiorno a Bologna nel 1826, s'innamora della contessa Teresa Carniani Malvezzi¹³ (fig. 8) ma viene respinto.

Nel 1827 sono pubblicate le *Operette morali* dall'editore Stella e in settembre a Firenze conosce Antonio Ranieri¹⁴, un esule napoletano, che diverrà a lui carissimo.

⁹ “Se Schopenhauer non incontrò personalmente Leopardi, pure ne frequentò a lungo gli scritti, specie le *Operette morali* e i *Pensieri*.(...) «Leopardi e Schopenhauer - scriveva De Sanctis - sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l'altro, la poesia del dolore.(...) Entrambi pongono a principio del mondo lo stesso potere cieco e maligno. Il "brutto poter che ascoso a comun danno impera" di cui parla Leopardi non è forse il Wille di Schopenhauer?». Il fondamentale elemento di parentela tra il recanatese e il filosofo tedesco, come bene aveva intuito il De Sanctis, è la metafisica del desiderio. Il cosmo leopardiano, soprattutto ne gli appunti dello *Zibaldone*, appare come una grande macchina desiderante: «L'anima umana (e così gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente al piacere, alla felicità, che considerandola bene è tutt'uno col piacere».” <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/980628b.htm>

¹⁰ Nietzsche Friedrich Wilhelm; Leopardi fu il simbolo di quello che Nietzsche definirà poi il filologo-poeta: “*Leopardi è l'ideale moderno di filologo; i filologi tedeschi non sanno fare nulla*”. Nietzsche (1844-1900) nasce, come Leopardi, filologo; e di matrice filologica è la sua prima opera a carattere filosofico, *La nascita della tragedia*, in cui espone una distinzione importantissima nella sua interpretazione della storia umana: quella fra apollineo e dionisiaco. <http://www.pegacity.it/informatica/case/3264/leopardi.htm>

¹¹ Burckhardt Jacob (1818-1897)

¹² G. MACCHIAROLI, *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987, p. 60: “ Antonio Fortunato Stella nasce a Venezia nel 1757 e muore a Milano nel 1838. Dal 1810 è uno dei maggiori editori milanesi, è l'editore principale di Leopardi e gli propone molti lavori ben retribuiti.

¹³ Teresa Carniani Malvezzi, fu la donna (sposata) che fece più illudere il poeta di essere amato, il “rapporto” ebbe fine quando il marito, stanco dei troppi incontri con il poeta, intimò alla consorte di non dargli più confidenza; ella, ubbidendolo senza battere ciglio, urtò profondamente la sensibilità di Giacomo.

¹⁴ Ranieri Antonio, dell'amico Napoletano di Giacomo, autore dei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, si parlerà in seguito.

Giacomo prosegue il suo “viaggio” e nel 1827 è a Pisa (conosce ma non lega con Alessandro Manzoni¹⁵), conserverà della città un ricordo positivo di benessere spirituale e vi soggiornerà fino al giugno del 1828, scrive *Il risorgimento* e *A Silvia*. Nello stesso anno muore Maria Belardinelli, forse la Nerina delle *Ricordanze*.

Giacomo deve rinunciare, suo malgrado, all’offerta di insegnare filologia all’università di Bonn a causa delle sue condizioni di salute e del clima freddo del nord.

Dopo aver conosciuto Vincenzo Gioberti¹⁶ nel 1828, causa l’esaurimento dei mezzi di sostentamento, torna a Recanati. Finisce il contratto con il suo editore e con lui finiscono anche le sue speranze. Avverte che la giovinezza è terminata ed esprime i suoi sentimenti nelle *Ricordanze*, nella *Quiete dopo la tempesta*, nel *Sabato del Villaggio* che compone tra l’agosto e il settembre 1829 e per un lungo periodo non riesce a lavorare a causa di un peggioramento della salute.

Vince il premio dell’Accademia della Crusca per *L’Opera letteraria più notevole pubblicata nel quinquennio precedente*.

Il pensiero di Giacomo, ormai maturo, è entrato nella fase detta del pessimismo cosmico (1823-1830). Il *naturale impulso vitale* è ostacolato da un duplice *limite, biologico e ontologico* e da un terzo limite l’*egoismo “peste della società”*. Rifacendosi alla teoria del piacere secondo cui il piacere non è né assoluto, né infinito, anzi in sé non esiste proprio, esiste solo il desiderio (immaginazione, speranza, sogno) proiettato sempre al futuro e sempre inesorabilmente deluso; Giacomo, di fronte ad un piacere sempre sperato, mai posseduto, sempre futuro, mai presente, riabilita la ragione contro la natura. La concezione del piacere come negativo è espressa poeticamente nella *Quiete dopo la tempesta*, poiché se per caso cessa il dolore, di cui il piacere è la negazione e non subentra il piacere, ma

¹⁵ G. MACCHIAROLI, *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987, p. 82: “Leopardi condivide il giudizio di Antonio Pappadopuli sui Promessi Sposi e scrive ad Antonio Stella di averlo trovato molto inferiore alle aspettative. In seguito cambia opinione riguardo al romanzo, dicendo di aver visto sì molti difetti, ma anche molti pregi e definisce l’opera di un “grande ingegno”.

¹⁶ Ibidem, p. 89: “Gioberti Vincenzo nasce a Torino nel 1801, muore a Parigi 1852, studia teologia e nel 1825 viene ordinato prete. Nel 1828 conosce Leopardi a Firenze ad una riunione del gabinetto di Vieusseux. Nonostante le divergenti posizioni ideologiche politiche, nasce subito tra i due una grande amicizia. Mantiene con Giacomo buoni rapporti attraverso scambi epistolari o attraverso amici comuni, come Luigi de Sinner .”

qualcosa di peggio che nella dialettica di Giacomo è la noia, il dolore non esclude che l'uomo cerchi di superarlo mentre la noia è angoscia e disperazione. Per Leopardi come per Schopenhauer, la vita oscilla inarrestabilmente come un pendolo tra il dolore e la noia. Il limite storico è dato dall'inconciliabilità d'individuo e società, tra i quali si determina uno scontro d'egoismi. L'atteggiamento dei singoli è antisociale: ognuno cerca sempre di avere di più di soverchiare gli altri, di sottomettere tutto e tutti al proprio utile o piacere e ciò per natura. Ne consegue che tutte le società sono state cattive (superamento del pessimismo storico) e che, a causa appunto dell'egoismo e dell'aggressività umani, ci si avvia inesorabilmente alla distruzione del mondo, già data per avvenuta nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Aspra critica quindi all'ingenua fiducia del XIX secolo nel progresso scientifico e tecnologico, nelle macchine, nell'espansione economica, che comporta lo sfruttamento industriale e il colonialismo. Considerati i tre suddetti limiti, Giacomo conclude che tutto è male; esistere equivale ad essere perennemente insoddisfatti, incontentabili ed a soffrire per la propria fragilità. Il bene consiste nel non esistere, responsabile del male è la natura, non più vista come provvidente e benefica madre, bensì come causa dell'infelicità umana. Essa con l'esistenza ci dà i germi dell'infelicità, essendo l'insopprimibile bisogno di felicità destinato a restare insoddisfatto.

Giacomo scrive *Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Dal 1830, Giacomo vive a Firenze grazie all'interessamento dello storico Pietro Colletta¹⁷, dedicandosi all'edizione dei Canti.

Ad ispirare l'infelice amore di Leopardi sarà la nobildonna Fanny Targioni Tozzetti¹⁸ (**fig. 9**), alla quale dedicherà il *Pensiero dominante e Aspasia*.

Nel 1831 Leopardi rivede Antonio Ranieri con cui ha inizio il sodalizio, durante i moti dell'Italia centrale scrive il *Passero solitario* e parte per Roma con l'inseparabile amico.

¹⁷ Ibidem, p. 94.

¹⁸ Ibidem, p. 140: "Fanny Tarlioni Tozzetti (1801 / 1889). Ostenta un grande interesse per la cultura e la poesia, è l'ispiratrice delle liriche del *Ciclo di Aspasia*, scritte tra il 1830 e il 1834: il *Pensiero Dominante*, *Amore e Morte*, *Consalvo* e *A se stesso*. Fanny ha intensi scambi epistolari con Ranieri e confessa di non essere mai stata a conoscenza della passione che Leopardi nutriva per lei."

Monaldo Leopardi pubblica nel 1832, non senza malignità nei confronti del figlio, i *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831* (un libello reazionario), ma Giacomo smentisce di averli scritti di suo pugno.

A Roma compone il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero* e *Dialogo di Tristano e di un amico*. Poi, cessate di scrivere le annotazioni dello *Zibaldone*, si trasferisce a Napoli con Ranieri che bada a far pubblicare i *Pensieri* nell'edizione da lui curata per Le Monnier (fig. 19). I due da questo momento vivranno in condizioni economiche assai precarie.

Nel 1833, il poeta compone *A se stesso* “*Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo*”; Giacomo ha ormai bisogno di assistenza continua e sarà Ranieri con la sorella a prendersi cura di lui, con essi si trasferisce da Torre del Greco a Vico Pero, dove la malattia gli darà più pace.

Nel 1835 l'editore Saverio Sparita di Napoli pubblica tutte le opere di Giacomo Leopardi in sei volumi e solo i *Canti* sono sequestrati dalla censura del governo borbonico. A Torre del Greco, nella villa Ferrigni alle falde del Vesuvio, compone nel 1836 le ultime poesie: *La ginestra o Il fiore del deserto* e *Il tramonto della luna*. Nell'anno del colera, Leopardi riuscito a sfuggire al morbo, soggiace (probabilmente) ad un attacco d'idropisia e d'asma. Muore il 4 giugno 1837 a 39 anni.

In punto di morte Giacomo è visitato da un frate, ci sono opinioni discordanti sulla sua conversione religiosa, Manfridi sceglie di non parlare di quest'avvenimento nella sua opera.

Nonostante l'epidemia di colera proibisse l'inumazione, i Ranieri riescono a seppellire la salma del poeta a Fuorigrotta (fig. 18) (lontano dalle fosse comuni), sulla lapide dettata dal Giordani si legge: “*Al conte Giacomo Leopardi Recanatese / filologo ammirato fuori d'Italia / scrittore di filosofia e di poesia altissimo / da paragonare solamente coi greci / che finì ai XXXIV anni di vita / per continue malattie miserrima / fece Antonio Ranieri / per sette anni fino alla estrema ora congiunto / all'amico adorato. MDCCCXXXVII*”¹⁹ (fig. 18).

¹⁹ G.MACCHIAROLI, Giacomo Leopardi, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987, p. 146.

I. 3 Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi

Il testo a cui s'ispira Manfridi, nella stesura di *Giacomo il prepotente*, è *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*. Il testo è stato composto da Antonio Ranieri (fig. 15) in età avanzata ed è stato fatto stampare dallo stesso a Napoli nel 1880, quando egli aveva 74 anni.

Ranieri, rimasto solo, senza la sua “angelica”²⁰ Paolina, morta due anni prima, si dedica alla ricostruzione di quei sette anni di sodalizio con il grande amico poeta; nonostante fino a quel momento avesse sempre preferito, per riservatezza, custodire in silenzio quel che sono stati quei difficili anni per lui “*La vita nuova*”²¹, dopo le diffamazioni e le calunnie si trova costretto a raccontare la “*sua*” verità.

Inizia a scrivere il sodalizio risalendo a quel autunno del 1830, in cui incontra il poeta per la prima volta, diventando suo intimo amico e confidente; raccontando del secondo incontro, nel quale promette: “*Leopardi, tu non andrai a Recanati*”²², affermando che, l'amico poeta, al solo pensiero di dover tornare a Recanati alla villa delle Ginestre, provava un infinito sconforto.

Nel testo prosegue con l'elenco dei vari spostamenti obbligati tra Firenze, Roma e Napoli, da quando comincia ad occuparsi della salute del poeta, per poi elencare i numerosi dottori ai quali si è rivolto per trovare una cura.

Le accuse d'appropriazione indebita delle opere di Giacomo, vengono principalmente mosse da: il conte Menaldo Leopardi, Luigi De Simmer²³ e dal Giordani, ma la “cronaca” di Ranieri, al posto di gettare luce su ciò che è avvenuto negli anni del sodalizio, diventa motivo d'ulteriori polemiche. Le pubblicazioni, una nel 1845 e l'altra nel 1860 (scritta nel '47) per il volume di Marc Monnier *L'Italie est elle la terre des morts* in francese e parti dell'appendice subiscono la censura; in particolare vengono censurate le parti in cui Ranieri prende posizione contro le “*tendenzie*”

²⁰ “Angelica” è un termine che Ranieri accosta spesso a Paolina, è lei “l'angelo pietoso”.

²¹ La “*vita nuova*” Inizia per Ranieri successivamente al primo incontro con Giacomo.

²² A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Mursia, Roma, 1990, p. 26

affermazioni dei gesuiti, che andavano divulgando sulla stampa cattolica la notizia di una presunta conversione di Leopardi.”²⁴

Le lettere scritte ai gesuiti si rivolgono in particolare a padre Scarpa, autore di un articolo pubblicata da *Scienza e fede* nel 1846, in cui afferma di aver avuto alcuni incontri con il poeta durante gli ultimi mesi di vita e di aver colto in lui una disposizione sincera verso la religione. Ranieri non potendo per onestà accettare queste affermazioni, che inoltre ferivano fortemente la sua natura ghibellina e liberale, arriva a negare questo fatto, ricordando piuttosto che, solo un frate, si era occupato della benedizione di Giacomo in extremis.

Raffaella Bertazzoli²⁵ nella sua introduzione all’opera del Ranieri scrive che essa è stata ispirata dalla sorella Paolina ed è dubbiosa riguardo alla sua veridicità e, come altri storici e letterati, afferma che forse il testo che rappresenta di più il rapporto tra i fratelli Ranieri e Leopardi sia la *Ginevra*²⁶.

Nonostante *Sette anni di sodalizio* e *Ginevra* si somiglino molto, dato che raccontano entrambe la storia di una sofferenza umana, differiscono perché, mentre nella *Ginevra* si può ritrovare tutto il pensiero filosofico e poetico di Giacomo, nel *sodalizio*, dedicato esplicitamente alla carità dei Ranieri, si riconosce solo la parte visibilmente corporea e “caduca” del poeta. La retorica dell’umiltà e del sacrificio ritorna invece in entrambi i testi e la principale ispiratrice ed eroina rimane l’adorata Paolina Ranieri.

Il vero protagonista del *Sodalizio* è Ranieri, che raccontando in forma quasi romanzesca gli ultimi sette anni di vita del poeta, non riesce a tenere a freno il proprio desiderio auto celebrativo; egli è l’eroe che, tornato dall’esilio, dedica la vita al bene del prossimo e nella fattispecie si occupa del grande poeta Giacomo Leopardi.

La struttura del *Sodalizio* è per capitoli numerati e la storia è organizzata in una successione cronologica e informativa degli avvenimenti,

²⁴ Ibidem, p. 7.

²⁵ R. BERTAZZOLI è la curatrice del testo: A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Mursia, Roma, 1990.

²⁶ La *Ginevra* scritta da Ranieri dopo il suo ritorno dall’esilio, poiché accusato per le sue idee liberali dal governo borbonico, è un romanzo che racconta una Napoli contemporanea abbruttita e immorale; ma più che un romanzo storico può essere definito la *storia di un’anima generosa* che si occupa dei bisognosi.

nella quale Ranieri non si sofferma sugli aspetti del pensiero filosofico e poetico Leopardiano, abbandonandosi ad una narrazione biografica e aneddotica; il testo ha tre proprietà: ” (1)(...) *non si sofferma mai a considerare gli elementi fondanti, se mai vi fossero stati, di tale rapporto, dando sempre per scontato tutto ciò che di ideologico stesse a monte di esistenze analizzate nella linea della più vieta quotidianità.*(2) *Molto si risolve nelle maniacali elencazioni delle malattie del Leopardi e dei loro nauseabondi effetti.* (3) *Nell’insistito resoconto delle bizzarrie e delle stranezze che il malato si concedeva, senza volontà alcuna di assecondare i consigli dei medici, che numerosissimi si avvicendavano al suo capezzale.*”²⁷

Giacomo Leopardi “*Solo marginalmente protagonista del Sodalizio, come presenza bizzarra e fisicamente scostante, relegato in un mondo di eccessi e di disordini di gola*” tanto da renderlo “*apparentemente più avido di gelati che di poesia*”²⁸.

Il testo di Ranieri può dare, secondo Raffaella Bertazzoli, una chiave di lettura indiretta del mondo in cui vive e muore l’ultimo Giacomo Leopardi, gettando un poco di luce sul periodo napoletano “*sette lunghi anni in cui si vennero completando testi importanti come le Operette Morali, si formarono i Pensieri, si configurarono i nuovi o rinnovati interessi satirici della Palinodia, dei Paralipomeni, dei Nuovi credenti; si cantò l’acerba delusione d’amore nel ciclo di Aspasia; nacquero gli ultimi Canti. Da parte sua il Ranieri, scrivano solerte di un Leopardi affaticato ma operoso, aveva seguito da vicino la composizione di tutte queste opere, lavorando parallelamente alla storia d’Italia dal V al IX secolo ovvero da Teodosio a Carlo Magno e al suo romanzo.*”²⁹

La figura del presunto protagonista Giacomo Leopardi, rimane sempre marginale nel romanzo e la sorella Paolina pare strumentale nel *Sodalizio* per la celebrazione della carità come bene assoluto e filo conduttore di tutta l’opera. Nel ricordare e nel rivendicare i suoi meriti riguardo al poeta, Ranieri in alcuni punti, sembra più negare che ricordare quei sette anni di amicizia.

²⁷ R. BERTAZZOLI, Curatrice del testo: A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Mursia, Roma, 1990, p. 14.

²⁸ R. BERTAZZOLI, Curatrice del testo: A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Mursia, Roma, 1990, p. 15.

²⁹ R. Bertazzoli si riferisce a *Ginevra*.

I. 4 L'organizzazione delle fonti e la stesura dell'opera

Dall'imprescindibile intervista di Renato Minore a Giuseppe Manfridi, riprodotta in forma ridotta in questo capitolo, emergono punti importanti atti a comprendere l'uso che viene fatto delle fonti nella commedia.

Manfridi ha iniziato con il fissare alcuni argomenti emersi dal lavoro biografico, raccolti in una sorta di "taccuino" di riflessioni, per incorrere, in seguito, negli stessi problemi che un critico o uno scrittore deve affrontare quando decide di raccontare la vita di Leopardi.

Nel rifiutare la sequenza "tradizionale" di racconto, ha evitato di incentrare la storia sull'io del personaggio e di ricorrere ad una terza persona che organizza i fatti per giustificarli.

I problemi che l'autore ha affrontato e tentato di risolvere, sono esplicitati in sei domande poste dall'intervistatore.

*"Se il biografo racconta la vita, come deve trattare gli scritti di Leopardi? Come deve utilizzarli?"*³⁰

Per evitare banali ricostruzioni parallele e scolastiche della vita del poeta, l'autore decide di compiere l'operazione assai rischiosa di entrare, più che nel mondo della poesia Leopardiana, nell'universo sconosciuto dello *Zibaldone*. Manfridi vuole estrapolare, ricorrendo al testo filosofico, le strutture mentali del "carattere" di Giacomo, che hanno dato luogo al destino "drammatico" che si pensa di conoscere dai tempi del liceo.

Manfridi sceglie, in questo modo, di non partire dalla biografia per arrivare al pensiero, ma viceversa sceglie di partire dalla "storia di un'anima" per tornare alla "realtà".

La seconda domanda che viene posta all'autore è come si può, parlando di una vita, evitare *"...le secche dei luoghi comuni, degli stereotipi, delle leggende maligne?"*³¹

Manfridi, come "biografo", torna sul "luogo del delitto" e per quanto possibile compie un'indagine; rileggendo le fonti ottocentesche (la Teja e Camillo Antona Traversi), le lettere, lo *Zibaldone*, i ricordi d'infanzia e di

³⁰ R. MINORE, *Teatro di Genova, Il giornale di Febbraio 1989*, 15-2-1989, Genova, p. 3.

³¹ Ibidem, p. 3.

adolescenza, raduna le fonti attraverso una tecnica associativa compiendo l'unità dell'opera.

Manfridi segue il poeta nelle sue scoperte, nei suoi territori lo immagina giocare con i suoi fratelli tiranneggiandoli (in maniera anche insopportabile), volendo dimostrare di essere il primo per far felice il padre...

La terza domanda, riguarda i rapporti di Giacomo con la famiglia: *“Il biografo ha qualche elemento nuovo, può svelare i segreti di cui si parla e si parla?”*³²

Manfridi parte dalla considerazione che molte lettere, scritte dalla famiglia a Giacomo sono state distrutte da Ranieri, in questo si riconosce una certa “crudeltà” nel rapporto del sodalizio. Ma dichiara anche di avere gli elementi per capire le possibili ragioni che vedono contrapposte: la dipendenza e la soggezione di Giacomo nei confronti del padre, al cospetto del quale si sente una nullità e il successivo rovesciamento quando il poeta, culturalmente emancipato (estraneo al padre), si vede attribuire i *Dialoghetti* scritti dallo stesso.

La quarta domanda posta da Renato Minore, riguardante il problema del biografo di trovarsi innanzi al problema della malattia di Leopardi, Manfridi risponde che non esiste una causa – effetto in grado di svelarci le ragioni del malessere fisico – mentale del poeta, ma che sia più verosimile parlare di una combinazione di elementi, che potrebbero aver contribuito a ciò, in via del tutto ipotetica, lasciando aperta la questione.

Nella quinta domanda, viene chiesto a Manfridi come si debba “raccontare Leopardi” (nel dibattito che sta animando il centocinquantenario della morte) ad un giovane del ventesimo secolo.

L'autore del *Prepotente*, propone di partire dall'aspetto più inattuale del poeta rispetto l'epoca ottocentesca: *“Colpisce la sua mirabile capacità di ricavare da tutto (anche dalla più opaca erudizione) un'idea dell'uomo, del mondo, del rapporto con la natura, dei rapporti con “e tra” gli uomini. Ai contemporanei e a quelli che sono venuti dopo, sfuggiva questa totalità o forse non sapevano che farsene. Nessuno può andare oltre lo spazio (fisico, biologico, culturale) che gli è stato assegnato. Anche Giacomo non è andato*

³² Ibidem, p. 4.

oltre. Tutto il suo destino è giocato sul contrasto tra quella costruzione (terribile) e la libertà immaginativa di sfondarla, di sfondare il suo tempo.”³³

Alla sesta e ultima domanda, riguardante gli amori ed il rapporto tra Giacomo Leopardi e l’amico Ranieri, Manfridi vede Giacomo lucido ed inesorabile che parla dell’amore come Stendhal, o Barthes.

La lotta del poeta–filosofo all’assoluta solitudine di fronte all’oggetto d’amore appare una sfida titanica, considerando anche il suo aspetto fisico, ma a tale “prova” Giacomo non vuole sottrarsi.

Secondo Manfridi: *“La sfida – del poeta - è appunto la solitudine senza illusioni. Voglio dire che (tenendo presente quei suoi anni) non si poteva conquistare una donna, così come Giacomo faceva. Il rifiuto faceva parte dell’approccio, della strategia. La sconfitta non era soltanto nel “no” opposto dalla donna. Era già contenuta nella domanda. Perché poi la frontalità senza residui di una situazione sentimentale e sessuale spaventasse tanto Giacomo, non è cosa facile da chiarire. Si entra nella fantapsicologia. Al “biografo” spetta soltanto il compito di ricostruire un simile comportamento.*”³⁴

Affermando di aver solo considerato i fatti, senza tendenziose inutili affermazioni, l’autore lascia aperto l’enigma che ha portato all’unione dei destini di Antonio e di Giacomo, in quei sette anni di sodalizio *“come sempre accade dinanzi a esistenze di cui restano solo i frammenti di una irrecuperabile complessità sentimentale e affettiva.*”³⁵

³³ Ibidem, p. 4.

³⁴ Ibidem, p. 4.

³⁵ Ibidem, p. 4.

I. 5 Versioni esistenti del testo *Giacomo, il prepotente*

Nel 1989 lo stabile di Genova presenta *Giacomo, il prepotente* (regia di Piero Maccarinelli, con Elisabetta Pozzi (Paolina Leopardi), Massimo De Rossi (Giacomo), Massimo Venturiello (Antonio), Antonella Schirò (Lucella) e Rosanna Naddeo (Paolina R.)). La commedia ottiene il Premio Taormina Arte, il Premio Città di Caserta e la medaglia d'oro dell'IDI ed è rappresentata al Teatro Stabile di Genova al Teatro Argentina di Roma e al Piccolo di Milano e replicato per tre anni.

Nel Maggio del 1998 la commedia è registrata presso gli studi della RAI di Torino e trasmessa il 9 Giugno dello stesso anno all'interno della serie televisiva *Palcoscenico*. In questa produzione Massimo Venturiello, che interpreta Ranieri, è sostituito da Maurizio Donadoni e Rosanna Naddeo che non recita più, nel ruolo di Paolina Leopardi, viene sostituita da Fulvia Carotenuto.

Giacomo, il prepotente viene diffusa da RAI tre, (Radio Tre suite).

Manfridi dichiara che esistono due sole versioni italiane dell'opera “*Quanto alla versione dell'89, è esattamente quella pubblicata dalla Clueb. Non ne esistono altre precedenti*”³⁶. La versione del 1998 è reperibile sul sito www.dramma.it e corrisponde alla versione pubblicata dalla Clueb nel 2003 con nota introduttiva di Paolo Puppa e un'appendice del regista Piero Maccarinelli (che debuttò come regista con *Giacomo, il prepotente* al Teatro Duse di Genova il 15 Febbraio del 1989); L'altra, il copione utilizzato nella versione televisiva, mi è stata inviata via e-mail dallo stesso Manfridi. Esiste anche una versione francese dell'opera, dal titolo 'Jacques le tyrannyque' (traduzione di Huguette Hatem). Lo spettacolo francese è andato in scena al teatro Rond Point degli Champs-Élysées nel novembre del 1998. Regia di Antonio Arena (regista franco-argentino), con Denis Lauvant (Giacomo), Anne Brochet (Paolina Leopardi) e Brontis Jodorovskij (Antonio Ranieri). “*Le recensioni sono state molto buone. L'allestimento, assai astratto e quasi*

³⁶ Manfridi, 31-10-2003 conferma l'esistenza di due sole versioni italiane del testo.

*metafisico, era lontano anni luce da quello italiano, ma comunque di grande effetto e, mio avviso, di notevole bellezza.”*³⁷

Intendo prendere in considerazione le versioni del 1989 anno del debutto, che corrisponde esattamente a quella del 2003 della Clueb e la versione televisiva del 1998, di cui si dispone della registrazione, realizzata circa 10 anni dopo.

³⁷ Manfridi, 11-10-2003 accenna alle impressioni della critica riguardo lo spettacolo al Rond Point.

Capitolo II:
SOGGETTO DELLA COMMEDIA

II. 1 Fabula

Giacomo, il prepotente, è una commedia in tre atti. Per inquadrare l'opera è bene partire da alcune informazioni biografiche: successivamente alla morte del fratello nel 1828, poco dopo aver concluso il *Canto notturno* nel 1830, Giacomo Leopardi torna a Firenze ed inizia l'amicizia con un esule napoletano, Antonio Ranieri, con cui vivrà i sette anni di sodalizio. Nell'aprile 1831, durante i moti dell'Italia centrale, escono i *Canti* per l'editore Piatti e nel 1833 Giacomo si trasferisce con Ranieri a Napoli, dove vive in condizioni economiche molto precarie. Nel 1835 escono i *Canti* per l'editore Starita di Napoli; vi compaiono nuove poesie tra cui *Il passero solitario* e il cosiddetto ciclo d'*Aspasia* (*Il pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *Consalvo*, *A se stesso*, *Aspasia*). Giacomo Leopardi muore, a 39 anni, nel 1837 a Napoli durante un'epidemia di colera, Ranieri a stento riesce a sottrarne il corpo alla fossa comune. Proprio nel 1837 si colloca cronologicamente la commedia. Ad ispirare Manfridi, è il testo "biografico" dello stesso Antonio Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, che scrisse animato da forti sentimenti nei riguardi del poeta. Ranieri è stato criticato aspramente per ciò che "osò" scrivere del poeta recanatese, ma sembra averlo fatto, verosimilmente, per difendersi da calunnie più o meno infondate sul suo conto (non esitando comunque ad ostentare particolari più aspri della convivenza).

Giacomo, il prepotente racconta gli ultimi giorni di Giacomo Leopardi, ogni atto si ambienta nello spazio assai intimo della camera da letto per sottolineare il carattere estremamente rivelatorio ed intimo della commedia.

II. 2 Intreccio

La strategia dell'intreccio e i tempi del dramma:

I personaggi sono due uomini e tre donne. La commedia si svolge in tre atti, in tre luoghi, diversi ma cronologicamente uguali: Napoli a Torre del Greco, *Reggia*³⁸ di Recanati alla vecchia residenza del poeta, Napoli in Vico Pero a casa di Antonio Ranieri.

Atto primo (fig. 22) siamo nella stanza di Giacomo Leopardi, ostesi sono il suo letto e una scrivania con dei fogli; il poeta è accasciato in terra vicino alla porta a causa di un forte dolore reumatico al ginocchio. Da fuori Antonio Ranieri insiste per entrare poiché vuole portare l'amico Giacomo a fare il bagno ma questi si rifiuta categoricamente e si fa penosamente pregare.

Riuscito ad entrare nella stanza e aiutato il poeta a sedersi alla scrivania, Antonio cerca con gran pazienza di convincerlo decidendo di concedere al poeta un po' di tempo. I due si parlano delle rispettive omonime sorelle, Giacomo tergiversa penosamente, parlando dell'odorato come il senso più irrinunciabile, ma in realtà non vuole lavarsi poiché ha paura di patire ancora di più quel freddo reumatico che gli gela il sangue e gli paralizza le ossa.

Antonio legge le lettere che Giacomo solo e al buio aveva cercato di scrivere al padre e lo invita a non farlo più senza di lui, per non indebolire ulteriormente la vista. Per ammansirlo regala a Giacomo dei confettini comprati a Sulmona, dove Antonio sostiene di essere andato a parlare dal notaio.

Antonio, per soddisfare la curiosità dell'amico, racconta delle sue vicende amorose, poi da lui stesso smentite, senza omettere i particolari, intanto, dietro la porta socchiusa, Paolina Ranieri (la sorella di Antonio) origlia dalla stanza attigua, impegnata con la serva nelle faccende domestiche (fig. 27).

³⁸ Reggia è il termine usato da Manfridi, ma in realtà la vecchia residenza del poeta è detta Villa di Recanati.

Poi, Paolina, entrata nella stanza senza dire una parola, controlla le carte sopra la scrivania e sottrarre i confettini di Giacomo, che non vedendo bene, non si accorge della sua presenza nella stanza.

Intanto Antonio, che ha perso la pazienza, ordina a Giacomo di spogliarsi, poi avvolgendolo nudo nel lenzuolo, lo conduce fuori dalla camera per fargli fare il bagno.

Al seguito dei due, Paolina Ranieri esce anche lei dalla camera, poi buio in scena.

Nell' **atto secondo (fig. 33)**, osteso è il lettuccio a baldacchino di Giacomo Leopardi, una porta e una finestra. Lucella, la serva dei fratelli Ranieri, con tra le braccia un capiente borsone è alla *Reggia* di Recanati (dove vivono la sorella, la madre *mamà* e il padre di Giacomo Leopardi) per portare a Napoli: libri, plichi e fascicoli del poeta e viene ricevuta da Paolina Leopardi nella vecchia camera del fratello.

Paolina Leopardi, ordinato a Lucella di aprire la borsa vuota al centro della stanza, inizia un quasi sproloquio che caratterizzerà l'intero atto (**fig. 29**). Cominciando a radunare alcuni libri e fascicoli, parla alla serva che risponde ubbidiente restando seduta su una seggiola vicina al borsone.

La padrona di casa raccomanda alla serva di riferire a Giacomo di averla trovata bene e felice, ma paradossalmente le dice di non mentire. Intanto dal piano superiore si odono i rumori degli stivali di *mamà* che come uno spettro sembra aggirarsi per la casa.

La sorella di Giacomo, anche se non ha mai visto Antonio Ranieri, sa per sentito dire, che egli è un uomo burbero ma generoso ed inoltre un ottimo copista. Tra un discorso e l'altro (continuando ininterrottamente a recuperare i libri, i grandi plichi e i fascicoli di carte dagli armadi) Paolina Leopardi s'informa sulle condizioni di salute del fratello, raccomandando a Lucella di non fargli mancare niente di ciò a cui era abituato a Recanati.

Paolina Leopardi si sente chiamare da *mamà* ed esce di scena e Lucella approfittando dell'assenza della padrona, si mette a toccare ed a carezzare le coperte del lettino che è di Giacomo, tentando di strappare un lembo del lenzuolo, ma allertata da un rumore, torna veloce a sedere. Paolina Leopardi, molto agitata torna nella camera dicendo di cercare un

piccolo cerchietto di legno nero (oggetto usato per misurare la grandezza delle uova) della madre (fig. 30), smarrito dalla stessa per poi essere ritrovato nella balza della sua gonna.

Paolina Leopardi, riprendendo a riempire il borsone, rimpiange il periodo in cui faceva da copista al fratello poeta e dai suoi discorsi emerge una punta di gelosia nei confronti di Antonio e della sorella. Racconta dei suoi matrimoni combinati e per ben due volte mancati, per poi recitare commossa la Poesia che il fratello le aveva dedicato (in occasione di uno di questi matrimoni).

La padrona di casa per un poco sembra interessarsi a Lucella, le offre un bicchiere d'acqua e le chiede se abbia mai avuto proposte di matrimonio; la serva nega, rispondendo sempre a gesti e monosillabi, poi alla fine si apre in una confidenza dicendo quello che gli uomini dicono di lei *"tu sì bullente e nun lo vuò senti..."*³⁹. Paolina Leopardi nascondendosi dietro le buone maniere rimprovera a Lucella la volgarità. La sorella del poeta esce di nuovo dalla scena e la serva n'approfitta per rubare alcuni piccoli oggetti nella stanza ed in particolare una statuetta nera.

Alla seconda campanella, che avvisa l'arrivo della carrozza, Paolina Leopardi chiude il borsone, Lucella lo solleva e ascolta le ultime raccomandazioni: andare dal padre di Giacomo a ritirare una lettera, salutare Antonio e ringraziare Paolina Ranieri.

La serva esce di scena e Paolina Leopardi rivolgendosi a mamà, che non risponde, dice di aver dato tutto quello che doveva essere recapitato a Giacomo, rimasta sola nella penombra della stanza, chiude tutti gli sportelli dei mobili che ha precedentemente aperto e poi serrata la porta torna presso il letto e accortasi della falda strappata vi si siede. Piangendo, avverte una contrazione e muovendo sempre più vigorosamente la sua mano tra le gambe placa il suo pianto; si alza, spalanca i vetri della finestra e urla: *"Vogliategli bene!!!"*⁴⁰ per tre volte.

Si avverte il rumore dei cavalli al galoppo e del vento; segue il buio.

Atto terzo (fig. 24), i personaggi sono: Giacomo, Antonio, Paolina Ranieri e Lucella. Al centro della stanza si trova un letto di pessima fattura

³⁹ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 50.

⁴⁰ Ibidem, p. 52.

visibilmente imbarcato, sulla parete sinistra una porta e sulla parete di destra una finestra che si affaccia sulla strada, da questa Antonio guarda fuori in attesa di un certo Danzica che deve portare un letto nuovo a Giacomo. Paolina R. è impegnata nella contabilità. Lucella con un abito dimesso e goffo stringendo tra le mani un fagottino sorveglia diligentemente Giacomo che è sdraiato nel letto avvolto tra le coperte.

I fratelli Ranieri discutono sul fatto se sia stato il caso o no di cambiare il letto a Giacomo data la precaria situazione economica.

Giacomo si muove, Lucella sussulta e fa cadere il piatto che teneva in grembo, scosta le lenzuola e nel vederlo cerca di trattenere il pianto. Antonio preoccupato per la reazione della serva va a toccare la fronte di Giacomo sentendo che scotta.

Giacomo sembra parlare nel sonno, chiama la sua Pilla, chiede di cercare qualcosa. Lucella estrae dagli abiti la statuetta nera (rubata a Recanati), Paolina pensando che si tratti di una “fattura” la fa volare a terra. Antonio la raccoglie e vi legge che si tratta di Torquato Tasso e chiede a Lucella a chi l’abbia rubata. La cameriera dice d’averla comprata per regalarla a Giacomo e Paolina la fa allontanare (fig. 31).

La scena è interrotta dall’arrivo di Danzica, scorto dalla finestra da Paolina che ha difficoltà a passare nella strada affollata con il letto; per andargli incontro, prima Antonio e poi Paolina lasciano la stanza ed escono di scena.

Lucella, rimasta sola, porta la statuetta a Giacomo che riconosce in essa il ritratto del suo poeta ispiratore Torquato Tasso; il malato, delirando, esorta la serva a pregare Mercurio, la serva confusamente chiede il permesso al poeta di baciarlo (lo prega, per poterlo baciare) e più percettibilmente del solito, dopo una lunga dichiarazione, Leopardi annuisce.

Improvvisamente, Paolina torna nella stanza e avvertendo un forte odore manda Lucella a vuotare il pitale del malato, Giacomo prova vergogna e la implora d’essere più discreta; vuole che la serva torni da lui delira ed invoca Antonio in aiuto. Lucella torna ma Paolina non la vuol fare avvicinare, poi entra pure Antonio.

Il poeta ha un forte attacco d’asma, l’amico lo solleva e lo posa su un giaciglio preparato a terra, demolisce il vecchio letto per fare spazio al

nuovo e quando il nuovo letto è portato nella stanza sembra apparire una lugubre pietra tombale...

Giacomo fa cenno a qualcuno di non entrare, delira e vede i fantasmi di Paolina e di papà, trascinandosi per la stanza in una grave crisi d'asma. Chiama la sua Pilla, sembra desiderarla, si sente soffocare e vuole vedere la luce. Antonio accortosi che la crisi del poeta è più forte del solito, cerca di intervenire, strappa la tendina della finestra per fare entrare più luce ed aria, ma a Giacomo non basta, manda Lucella a cercare la lampada e Paolina a cercare tutto ciò che potrebbe fare più luce, si forma come un focolare di tante candele, ma a Giacomo non basta ancora.

Lucella finalmente arriva con *"l'enorme, luminescente candelabro"*⁴¹, Antonio con in braccio Giacomo avvicina il candelabro al suo viso ed il poeta costretto a schermarsi gli occhi per la troppa luce, infine, alle parole dell'amico *"E' troppo mò?..."* fa un ultimo sorriso dicendo *"Titò...- adesso...non mi sto annoiando. - Non mi sto annoiando.(Pochi istanti, poi, rapidissimo, il sipario)"*⁴² (fig. 32).

II. 3 Rapporti tra i personaggi nella commedia e dalle cronache

Lo statuto e le funzioni delle *dramatis personae*:

Giacomo Leopardi (fig. 149) è un genio, un poeta, un filosofo segnato irreversibilmente da una malattia che lo consuma e che gli impedisce ormai perfino di scrivere; questa malattia lo conduce, in preda al delirio, prima alla semi-infermità, poi alla cecità ed infine alla morte. E' descritto dalle cronache rachitico, fragile, gobbo, con improvvisi attacchi d'asma.

L'amico Antonio Ranieri (totò), è per lui un fratello maggiore, un amico sincero a cui affidarsi, con cui confidarsi e scherzare, è il suo alter ego con le donne, è antitetico alla figura di Leopardi e vi si contrappone fortemente: Giacomo è topo da biblioteca, Ranieri uomo d'azione che partecipa direttamente ai moti liberali. La sorella Paolina Leopardi rappresenta quasi una figura materna, ma anche morbosamente amata, si

⁴¹ Ibidem, p. 73.

⁴² Ibidem, p. 73.

rivolge a lei con il vezzeggiativo Pilla. La serva Lucella, alleggerisce il peso della “tragica” sofferenza di Giacomo con un fugace bacio.

La malattia che consuma Giacomo Leopardi, nel suo aggravarsi dal primo all’ultimo atto, viene descritta minuziosamente in *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* ed è ben resa da Manfridi in tutta la sua tragicità ed irreversibilità.

Nel primo atto Giacomo non riesce a piegare il ginocchio, dice che a volte gli sembra guarito e che a volte è come paralizzato; ha gli occhi sempre “*caliginosi*” e “*incisati*” (così li descrive Ranieri), tanto che preferirebbe “*la tenebra definitiva*”.

Soffre tremendamente il freddo nonostante l’inverno sia ancora lontano, e si copre con strati di vestiti che tiene sotto il letto affermando: “*(...) nelle mie ossa è inverno fatto*”⁴³; un bagno, anche solo tiepido, è per lui la peggiore delle torture. Il poeta non ha cura della propria immagine ed Antonio, che è sempre molto diretto ed a volte eccessivo, gli dà del “*debosciato*”.

Giacomo soffre la cecità, ma parla del naso come “*un ottimo indennizzo per gli occhi che si spengono*”⁴⁴ e ricordando la visita agli scavi fatta con l’amico, ricorda anche quanto gli odori possono far riaffiorare ricordi lontani, ricordi di Pilla, di Carlo, di papà, del padre e perfino di alcuni libri.

A volte le forze lo abbandonano completamente e Giacomo zittisce, abbandonandosi ad un’inerzia che “*gli piace*”, non può fare a meno di una continua assistenza e non può sbrigarsele da solo per alcune semplici pratiche.

Il poeta ha vergogna di farsi veder nudo, in particolare innanzi a Paolina Ranieri “*GIACOMO: (duro come non è stato mai) –rivolgendosi ad Antonio- Beh, cosa vuoi?... Che guardi?... Non sapevi che a me m’ha succhiato tutto il cervello?... Coprimi ho freddo!*”⁴⁵.

Giacomo ha difficoltà respiratorie, asma, e non basta che la converta in riso poiché si calmi, come afferma scherzando “*(...)- Debbo addestrarmi:*

⁴³ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 26.

⁴⁴ Ibidem, p. 21.

⁴⁵ Ibidem, p. 33.

*sai cosa ho scoperto? Che l'asma, se la converto in riso mi si calma. E non un poco, ma del tutto. Sei avvertito: ci impegneremo a ridere!”*⁴⁶ Soffre di incontinenza, rifiuta di prendere i sublimati e gli altri medicinali che gli devono essere somministrati, per “indolenza” dice Ranieri, ma davvero “un latte d’asina” può guarire un “asma nervosa”⁴⁷?

Nel primo atto, dopo essersi abbuffato di dolcetti, a causa di una manovra maldestra di Antonio, rischia la congestione, la scena è tragica, ridicola e infine pietosa, quando piano piano Giacomo riprende a respirare normalmente, sogghignando...

Metafora della vita sessuale di Giacomo, è espressa in una sua battuta, si sente come un insetto imprigionato in un bicchiere capovolto: *“GIACOMO: (continuando) In pace, in pace... - Mi sento come una raspide presa dentro a un bicchiere rovesciato. Ma è un bene così. Se amassi picchiere contro il vetro per spingermi verso ciò che desidero.”*⁴⁸

Nel terzo atto, Leopardi è coricato in un letto imbarcato, avvolto da spesse coperte, si intravede appena; le sue condizioni paiono subito disperare, è così mal messo, che ogni piccolo spostamento, a sentire Paolina R., potrebbe essergli fatale. Ha la febbre, delira e Lucella, nel vederlo, quasi non riesce a trattenere il pianto.

Paolina Ranieri, verso la fine del terzo atto, si lamenta dell’inefficienza di Lucella (che deve svuotare il pitale). Paolina è “l’infermiera”, “la vestale”, che cura il malato, più di Antonio, che ormai non prende sul serio ciò che Giacomo ha da dire; è sempre lei a controllare le feci del malato e a cercare di tenere ordine in casa e nei conti, nonostante la situazione economica sia ormai difficilmente amministrabile.

Giacomo ha la febbre alta, “brucia”, ha sempre l’asma, tossendo perde sangue e delirando fa richieste stravaganti ai suoi “tutori”, come quando chiede che gli sia portata la sua cassetta, contenente delle forbici...

Arrivato il momento di spostare il malato su un giaciglio in terra, per smontare il letto vecchio e sostituirlo con quello nuovo, Antonio sembra più preoccupato per questa operazione che per la salute di Giacomo, l’atmosfera è nervosa, agitata e tesa:

⁴⁶ Ibidem, p. 24.

⁴⁷ Ibidem, p. 67.

⁴⁸ Ibidem, p. 30.

"ANTONIO: (a Lucella) Tu! Prendi la coperta più grossa. - Io adesso me lo carico e voi scendete giù le materasse. Ma rapide. (Lucella si avvicina con la coperta) Mettigliela attorno e stringila forte.

(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. E' chiaro che non riconosce nessuno. Né Lucella, né gli altri.)

GIACOMO: Tienilo giù, schiacciato. Senza premura di far pesante. Tienilo giù... (Alla sorella che vorrebbe intervenire) Non c'è bisogno... Ora cede, ora cede...

PAOLINA R.: Ha sangue.

ANTONIO: Poco.

PAOLINA R.: Ma c'è.

ANTONIO: (secco) Latte d'asina! - In fretta ché sotto aspettano.

GIACOMO: E' asma nervosa... Non ci fa niente il latte d'asina.

ANTONIO: Ci fa, ci fa.

(Paolina va da Giacomo con un bicchiere colmo e glielo fa tracannare a forza.)

ANTONIO: (a Giacomo) Quando vuoi senti e capisci.

GIACOMO: (espettorando) A vomiche ne sputo, come sangue - a vomiche! Tu mai che ci credi a me - asma nervosa è questa... asma nervosa...⁴⁹.

L'ultima crisi di Giacomo, lo conduce inesorabilmente alla morte; a niente servono i tentativi di Antonio di farlo sdraiare per respirare (le persone con edemi polmonari non devono e non riescono a stare sdraiate). Giacomo brama, luce ed aria, ora più dell'oscurità e dell'asfissia. A questo punto vengono accesi lumi e candelabri (che paradossalmente servono più a togliere che a dare ossigeno).

La morte di Giacomo non viene rappresentata in scena, nel terzo atto il sipario si chiude qualche istante prima del decesso. Muore a 39 anni nel 1837.

⁴⁹ Ibidem, pp. 67-68.

Antonio Ranieri (fig. 15) non riesce a conseguire la laurea in giurisprudenza, ma possiede (in antitesi a Giacomo Leopardi) bellezza e prestantza fisica, è un uomo d'azione "*solido e forte*". Sostituisce Paolina Leopardi nel ruolo di copista. E' amico e confidente di Giacomo e del suo doloroso e fragile corpo si prende cura diligentemente, occupandosi di alcune edizioni delle opere del poeta dopo la morte. Ascolta con infinita devozione le parole di Giacomo e talvolta con irruenza, come nel primo atto, dimostra un forte ascendente su di lui. Ha un gran senso dell'umorismo e (nel primo atto) non si astiene dal raccontare a Giacomo la sua storia di sesso, successivamente smentita, esasperando le sue doti d'amante. Definisce la sorella Paolina Ranieri, a cui è molto affezionato "*angelo pietoso*" per il suo spirito di sacrificio nei confronti del malato. Accompagna Giacomo negli ultimi giorni di vita (dall'inizio del primo atto all'ultimo) e regge alla fine la candela portata da Lucella, che illumina l'ultima scena. Antonio è una figura "ambigua" e dai discorsi sulle donne, sorelle escluse, emergono tratti di misoginia (non si sposò mai).

Antonio Ranieri nasce a Napoli nel 1806 ed è il primo di dieci figli. Il padre era Ispettore Generale dell'amministrazione delle Poste. La madre apparteneva alla nobiltà napoletana. Studia sotto la guida di un canonico ma in seguito al fallimento dei moti liberali (1820/21) ed alla reazione del governo, il Ranieri diviene sospetto per le sue idee liberali e non può proseguire gli studi. Costretto all'esilio nel 1826 inizia a viaggiare da Roma a Bologna, e in quest'ultima città si dedica a studi storici di giurisprudenza e di filologia. A Firenze incontra personaggi importanti della cultura e della politica: il Tommaseo⁵⁰, Alessandro Poerio⁵¹, il Giordani e Colletta⁵². Si

⁵⁰ G. MACCHIAROLI, *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987, p. 82: "Niccolò Tommaseo nasce in Dalmazia nel 1802 e muore a Firenze nel 1874, laureato in legge conosce a Milano il Manzoni e rimane profondamente colpito. Si stabilisce a Firenze dove diviene collaboratore fisso dell'*Antologia*, nel 1833 un suo articolo da sospendere dalla polizia austriaca le pubblicazioni del giornale. Rifugiatosi in Francia, torna in Italia continuando a partecipare alle vicende politiche, lo fanno incarcerare e di nuovo esiliare. Nei confronti del Leopardi usa termini molto duri, continuando ad oltraggiarlo, tanto da esprimersi così in due lettere a Gino Capponi del 17 Luglio 1837 e del 15 Giugno 1838: "Natura con un pugno lo sgobbò: 'Canta' gli disse irata: ed ei cantò" (N. Tommaseo – G. Capponi, *Carteggio*, I, pp. 571); "Esser vorresti uccello? / Siam li: sei pipistrello". (ivi, II, pp. 112). Anche in Francia Tommaseo prosegue a denigrare Leopardi tanto da influire negativamente sulla realizzazione delle sue opere in Francese. "

⁵¹ G. MACCHIAROLI, *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987. pp. 173: "Giuseppe Poerio nasce in Calabria nel 1775 e muore a Napoli nel 1843, durante tutta

reca in Francia, Inghilterra e anche in Germania. A Parigi conosce Carlo Botta, i fratelli Ugoni e Gianbattista Nicolini, a causa dell'esilio Antonio non riesce a stare vicino alla madre in punto di morte.

Nel 1827, tornato a Firenze, conosce Leopardi e tre anni dopo lo incontra di nuovo a Firenze, stabilendo lui un saldo rapporto di amicizia restandogli vicino fino all'ultimo.

Negli anni del sodalizio Antonio compone la *Storia d'Italia dal V al IX secolo ovvero da Teodosio a Carlo Magno*, ma è costretto ad interromperne la stampa per ordine della censura ed anche un altro su scritto, *Ginevra*, subisce la stessa sorte.

Nel 1837 Giacomo Leopardi muore, lasciando in "eredità" i suoi scritti all'amico, che li custodirà gelosamente, mantenendo un ostinato silenzio fino alla stesura di *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*.

Due anni dopo la morte di Giacomo, Ranieri viene denunciato dal capo dell'amministrazione della *Nunziata* e fatto incarcerare per quarantacinque giorni nelle prigioni borboniche. Preti Gesuiti napoletani bruciarono molte copie della *Ginevra*, tanto da rendere l'edizione Capolago rarissima. Ranieri viene liberato per intercessione del re e nel 1839 si avvia alla carriera forense, senza aver conseguito la laurea, con l'aiuto del cognato (influyente avvocato). Nel 1841 a Bruxelles viene stampata la *Storia d'Italia dal V al IX secolo* con l'introduzione *Del modo di considerare le azioni umane rispetto alla conoscenza e alla storia*. Nel 1840 il volume *Frate Rocco ovvero piccoli frammenti morali*, viene frenato dalla censura nonostante l'uso di Anselmo Neri come pseudonimo. Quando il 25 Giugno 1860, il re Francesco II ebbe promulgato la Costituzione, il Ranieri viene chiamato a far parte della formazione di un mistero liberale. Il 6 Settembre dello stesso anno, con altri sessanta patrioti, a Salerno, invita Garibaldi ad

la vita si occupa di politica contro la violenza austriaca, viene arrestato e relegato a Graz e solo nel 1823 ha il permesso di tornare in Italia, a Firenze. In questa città conosce Leopardi. Viene espulso a Firenze nel 183° e rientra nel 1833 a Napoli, dove esercita con successo il lavoro di avvocato. Il 14 Dicembre 1833 Alessandro Poerio si rallegra con Ranieri che il comune amico, Giacomo, fosse andato a far visita al padre."

⁵² Ibidem, p. 131: "Pietro Colletta, generale, uomo politico e scrittore, nasce a Napoli nel 1775 e muore a Varramista nel 1831. Si stabilisce in Toscana nel 1823 e stringe amicizia con Viesseux, con Piccolini, con Giordani e con Leopardi stesso che conosce nel 1827. Colletta aiuta Leopardi economicamente permettendogli di vivere ancora per poco autonomamente fuori da Recanati, una volta ultimato il contratto con Fortunato Stella."

entrare a Napoli. Dopo aver svolto numerosi impegni politici, viene eletto deputato al VI Collegio di Napoli⁵³.

Nel 1878 muore l'amata sorella Paolina, alla quale era molto legato per intelletto e politica, oltre che per infinito affetto. Il Ranieri si dedica all'insegnamento nell'Ateneo napoletano e nel 1882 viene eletto senatore. Muore a Portici sei anni dopo, donando il suo patrimonio al Monte della Misericordia per la fondazione di un ospedale per i fanciulli da intitolare all'adorata sorella Paolina.

Paolina Leopardi (fig. 14) è la giovane sorella di Giacomo. Nel secondo atto è descritta con gli aggettivi: *“minuta, svelta e silenziosa nei movimenti”*⁵⁴, porta *“capelli lucidi spartiti sul capo e raccolti a crocchia sulla nuca”*⁵⁵, ha un portamento austero, tanto che sembra più vecchia della sua età; è in pratica reclusa nella casa di Recanati e senza il fratello la sua solitudine è ancora più penosa. E' lei, ancora, a conservare e a riordinare le opere del fratello con maniacale attenzione prima e dopo la morte, infatti, è lei a preparare a Recanati il borsone con le “cose” del fratello.

Nel lunghissimo sproloquio di Paolina nel secondo atto, vengono alla luce tutte le sue nevrosi, legate ad un attaccamento morboso al fratello, da una sorta di gelosia per l'intimità tra Giacomo e Antonio; racconta loquacemente a Lucella la paura di essere stata sostituita come copista, come sorella e come donna dall'omonima Paolina Ranieri. Racconta dei due matrimoni combinati e mancati, lasciando trapelare che, forse l'uomo per lei sarebbe stato il fratello... Un altro aspetto di nevrosi sembra legato alla presenza di una madre oppressiva, severa, bigotta e povera d'affetti che le ha insegnato forse troppe ‘buone maniere’, trasmettendo la sua austerità alla figlia, facendola vivere in un costante ‘senso di colpa’.

Paolina nata a Recanati il 1 ottobre 1800 dal conte Monaldo e da Adelaide Antici, muore il 13 marzo 1869 e viene sepolta a S. Maria di

⁵³ Come scrisse il Brandes, che pubblicò una biografia del Ranieri: “egli appartiene al Centro Sinistro, cioè a quel gruppo di uomini indipendenti i quali, pur essendo di sensi monarchici, tuttavia si oppongono energicamente, benché finora senza successo, alla mene di quella consorte dalla quale, uno dopo l'altro, sono usciti tutti i Ministeri”.

⁵⁴ G.MANFRIDI, Giacomo, il prepotente, CLUEB, Bologna, 2003, p. 35.

⁵⁵ Ibidem, p. 35.

Varano. Vittima della severa educazione della madre, che non le consentì di uscire sola di casa neppure a cinquant'anni, rimane nell'impossibilità di stringere amicizie mondane. E' confortata da un'affinità di spirito con il suo grande fratello, il quale seppe confortarla di tante amarezze e delle delusioni d'amore. Paolina si sarebbe dovuta sposare con Raniero Boccetti di Filottranno, ma ciò non avvenne per *“un dubbio che egli non seppe sciogliere”* e con un certo Marini.

Nel lungo rapporto epistolare segreto agli occhi della madre con le amiche Brighenti, pubblicato in una raccolta nel 1887, Paolina racconta della sua famiglia. Tali lettere, testimonianza delle attitudini letterarie della donna, di cultura molto classica, sembrano degne di figurare accanto a quelle di Giacomo *“esse hanno pregi di sincerità che mai furono scritte con intendimenti letterari, anzi la modestia e la ritrosia di Paolina furono tali che, sollecitata da quanti ne apprezzavano la multiforme cultura - era buona latinista, esperta anche di letteratura francese, spagnola, latina, amante e intenditrice di musica – si rifiutò di scrivere la vita del proprio fratello non stimandosene degna.”*⁵⁶

Paolina Ranieri (fig. 16) sorella di Antonio, è una donna di grande generosità alla pari del fratello. E' lei la padrona di casa, colei che fa i conti, che comanda, che gestisce l'appartamento e si occupa con devozione del poeta morente, mossa da un grande sentimento di pietà e d'amore nei suoi confronti. Nelle ultime rappresentazioni, il personaggio di Paolina Ranieri è stato reso più essenziale con l'aggiunta di alcune battute. Tale modifica sarà probabilmente aggiunta in una prossima edizione del testo dallo stesso autore. Paolina come spettatrice privilegiata, sembra spiare le vicende nella camera di Giacomo e dal primo atto fino all'ultima bada a mantenere il controllo della situazione disperata che precede la morte di Giacomo.

Descritta dalle cronache come ultima tremula fiamma del Leopardi (1830-1878), ha solo diciassette anni quando si prende cura di lui e la sua presenza contribuisce nel confortarlo, addolcirlo, commuoverlo; tanto che, *La ginestra*, ultimo canto Leopardiano, è scritto accanto a lei ed a lei è letto

⁵⁶ BANDINI BUTI, *Poetesse e scrittrici*, Enciclopedia biografica, serie VI, E.B.B.I. Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi S.A. , Milano, 1976, p. 339.

per la prima volta. Ella assiste il poeta fino alla morte, occupandosi dell'inumazione personalmente, ottenendo un sepolcro nella chiesa di S. Vitale. E' descritta come donna dai sentimenti elevatissimi, di ingegno e di salda cultura. Italiana e patriota, vive fiera con il fratello Antonio, le stesse persecuzioni politiche. Coraggiosamente si adopera come infermiera negli ospedali e sui campi di battaglia e nel 1878 quando muore, a 48 anni, il fratello Antonio che l'adorava, ne soffre moltissimo fino quasi ad impazzire.

Lucella (fig. 27) sarà presto attratta "dall'eccentrico ospite"(Giacomo Leopardi). E' la serva che accompagna Paolina Leopardi alla casa di Recanati. Ascolterà le confidenze di Paolina Leopardi. Nel secondo atto è descritta come piacente, florida, furba e incolta; nel secondo atto ruba oggetti appartenenti al poeta a Recanati, ai quali sembra attribuire un valore magico.

E' la sua apparente semplicità a rubare il bacio d'amore al poeta morente, è lei a portare la "luce" a Giacomo al momento dell'epilogo, è l'unico personaggio inventato ed è in qualche modo il veicolo che consegna, oltre alle "cose" di Giacomo, anche l'inconfessabile amore di Paolina Leopardi per il fratello.

La figura della serva, come vuole la tradizione drammaturgica, ha un ruolo fondamentale nel dispiegare l'intreccio.⁵⁷

I personaggi di Paolina Leopardi e Lucella, si sovrappongono fortemente nello sproloquio (o quasi) del secondo atto.

La situazione, creata dal Manfridi, sembra essere volutamente inverosimile, come può una semplice serva, essere incaricata di trasportare le uniche copie dei manoscritti del poeta a Napoli?! Perché Paolina Leopardi affida ad una presenza fisica un messaggio tanto segreto, come il suo amore per il fratello? Perché Grida dalla finestra della camera, a Lucella, di volergli bene intendendo da parte sua?

L'autore si prende molta libertà nell'inserire la figura di Lucella, unico personaggio inventato nella commedia; se non vi si rivolgessero

⁵⁷ Teoria ampiamente spiegata nel capitolo II, paragrafo 4.

Antonio e Paolina Ranieri, si potrebbe pensare che Paolina Leopardi parli a se stessa nel secondo atto e che la serva sia una sorta d'alter ego della donna, com'emerger nella frase, che ella trova inopportuna, su ciò che gli uomini dicono di Lucella:

“ (...) *tu sì bullente e nun lo vuò senti... (E ride) Chisto pecché mò simmo tra femmene.*”⁵⁸

Lucella “è” Paolina Leopardi, o perlomeno è il tramite con cui la sorella di Giacomo “rivela” il suo più indicibile desiderio di poter amare liberamente il fratello, oppure ancora: Lucella si identifica con Paolina Leopardi...

In un certo senso la serva incorpora dentro di se Paolina Ranieri, portandola a Napoli con se e quando chiede a Giacomo il permesso di baciare, cita parole della sorella: “(...) *-ORE E ORE IN QUESTA CAMERA BUIA (...)*”⁵⁹ Si evidenzia così, la sua natura “florida e furba”.

Lucella, è un personaggio che acquista importanza progressivamente nella commedia; solo una presenza nel primo atto, diventa fidata fattorina nel secondo ed amante alla fine del terzo, fallendo anch'essa come Paolina Leopardi, nel suo intento.

Mamà Adelaide, la madre di Giacomo e Paolina è descritta dalle cronache come severa, bigotta e povera d'affetti; nell'opera di Manfridi è solo nominata, resta una presenza non fisica non entrando mai in scena, si odono solo i suoi passi, ella è metafora della propria stessa assenza. E' un personaggio di cui si sente la presenza assenza. Giacomo la ricorda, parlando con Antonio nel primo atto, con una grande gonna lunga e nera.

Adelaide Antici (**fig. 5**) vissuta dal 1778 al 1857, sposa a Recanati il Conte Monaldo Leopardi ed è la figura chiave per delineare alcuni aspetti della personalità del giovane Giacomo. La severità del suo carattere, l'avarizia con cui amministra la pericolante gestione domestica, le concezioni religiose portate ad un'estrema rigidità contribuiscono ad influenzare fortemente la personalità dei figli ed in particolare del poeta.

⁵⁸ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 50.

⁵⁹ Ibidem, p. 63.

Com'è emerso dalle lettere e dai “*pensieri*” di Giacomo, *mamà* sembra considerare la morte dei figli come un bene per la salvezza delle loro stesse anime. A scagionarla da tali gravissime accuse hanno provveduto alcuni storici, che riabilitandone la fama, a partire dalla trattazione obiettiva ed equilibrata della nuora Teresa Leopardi, sono concordi nel definire questa donna austera e gelida ma anche ad ammettere una sua indole gentile, come appare nelle sue massime sulla vita scritte in versi, mai pubblicate.

Al **padre**, non c'è altro riferimento se non nelle lettere che Giacomo con fatica cerca di scrivere (vedi primo atto), si parla di nuovo di lui, quando Lucella viene incaricata di recapitare le sue lettere a Giacomo, nel secondo atto.

Monaldo Leopardi (**fig. 4**) (1776-1847) rimasto orfano nella prima infanzia, deve presto occuparsi dei suoi beni, senza riuscire ad amministrarli nel modo migliore. Nel 1802 cede la gestione alla moglie per dedicarsi alla professione di giornalista, scrive i *Dialoghetti delle materie correnti dell'anno 1831*, che per un malinteso vengono attribuite al figlio e aspramente criticate dai liberali. “*Né alto né basso, era il signor conte, né bello, né brutto, rasato il volto, e con la zazzera all'indietro. Vestì sempre di nero alla maniera dell'ancient règime, calzoni corti anche quando usavano lunghi, calze nere, scarpe basse con fibbie d'argento, cravatta bianca (...)*”.⁶⁰

Quelli che seguono, sono tutti personaggi solo nominati. Si parla nel testo di un altro *Ranieri*, di un *Marini* (i due uomini dei matrimoni mancati di Paolina Leopardi) e di una “*tal Linuccia, una sorella più magra e più giovane della Malvezzi*”, la donna con cui Antonio racconta di aver fatto sesso. A portare il letto nuovo a Giacomo sarà *Danzica*.

⁶⁰ G. MACCHIAROLI, *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987, pp. 28 – 29.

II. 4 Il ruolo della servetta: Lucella

Lucella, unico personaggio completamente inventato, differisce dagli altri, poiché non rimanda gli astanti ad un aspetto reale della commedia, ma a quello più squisitamente teatrale dell'opera, fattore d'inestimabile importanza per poterla comprendere.

Il personaggio della servetta, che proviene dalla tradizione della Commedia dell'Arte ed alla successiva innovazione goldoniana, diventa eroina e protagonista in *La Locandiera*.

Nel bizzarro specchio deformato della società settecentesca, la servetta, della commedia dell'arte, riveste il ruolo tradizionale di donna appartenente ad un ceto sociale sottomesso, ma che in sordina cerca di affermarsi. Le caratteristiche che la contraddistinguono, sono d'essere: ciarliera e dispettosa, civettina e petulante, ossequiosa e scaltra, originale e sospettosa, ad ordire intrighi d'amore o a favorirli, compunta e ammiccante, simulatrice e generosa, sempre soccorrevole per i giovani innamorati e sempre avversa alle passioni dei vecchi barbogi, contesa dai Brighella e dagli Arlecchini, ghiotti delle sue floride grazie e dai saporosi bocconi delle odoranti cucine. In seguito, Goldoni, facendo in modo che tali peculiari caratteristiche restino invariate, in *La Locandiera* effettua una vera e propria "rivoluzione dei ruoli", e non solo fa della serva la padrona della locanda, ma la fa diventare anche la protagonista della commedia.

In parte, Manfredi, si avvale dello stesso principio del rovesciamento, anche nella sua commedia; non solo la serva porta il messaggio di Paolina Leopardi al fratello, ma annulla la distanza sociale che intercorre tra lei ed il conte Leopardi quando cerca di baciarlo, sembra "fremere" per ritagliarsi un posto per sé nella vita del poeta, ed a modo suo "si impone protagonista" alla pari dei fratelli Ranieri.

La serva, in *Giacomo*, va ben oltre alla Mirandolina del Goldoni che, nel suo essere garrula e frizzante, puntigliosa e fiera, tutta lusinghe e ritegni, promesse e cautele, sdegni simulati e generosità sorvegliate, non arriva a voler baciare, se non per burla, i suoi padroni.

Un'altra caratteristica di Lucella è di non essere fiorentina come la locandiera, ma di essere napoletana e come tale ama dire ciò che pensa, dietro la maschera di apparente ingenuità, come un Pulcinella.

Senza usare la stessa grazia e finezza di Mirandolina, Lucella riesce ugualmente nell'intento, più o meno volontario, atto ad eccitare la tormentata Paolina Leopardi, tanto da risvegliare in lei appetiti mai saziati latenti nel suo animo; vi riesce usando parole tanto semplici e dirette, da essere ritenute immorali dalla colta, ma anche bigotta, donna recanatese.

Con la consueta semplicità, che diviene maschera di furbizia, Lucella, promettendo di rimanere ubbidiente accanto al poeta, convince Paolina Ranieri ad uscire dalla stanza, per rimanere sola con il malato e potersi a lui dichiarare.

Lucella, può essere descritta come una servetta, molto vicina a quella de *La Locandiera*, poiché progressivamente passa dal ruolo di "servetta" a quello di "prima amorosa", subendo un mutamento che differenzia una macchietta (in genere) dalla protagonista di una commedia e si distingue, inoltre, per essere paradossalmente sia la presenza più teatrale che quella più "viva" nella commedia di Manfredi.

Capitolo III: RIFERIMENTI EXTRATESTUALI

III. 1 Le cinque lingue

Manfridi, nella commedia utilizza **cinque lingue**: italiano, latino, greco, napoletano e francese. Esse, di volta in volta, hanno funzioni ben precise nel testo, talvolta definendo il grado di istruzione e quindi lo stato sociale dei personaggi:

- Giacomo Leopardi parla italiano, latino e greco, ma non si astiene dal rivolgersi confidenzialmente all'amico con un napoletano "tozzo e falso".

- Antonio Ranieri, istruito ma anche napoletano verace, usa spesso, se non il dialetto, alcune "espressioni dialettali".

- La sorella Paolina Ranieri usa meno espressioni dialettali, cercando di usare un linguaggio più decoroso.

- Paolina Leopardi istruita quanto il fratello, parla sempre in un italiano dai toni classicheggianti, decadenti e usa talvolta espressioni latine come "et in secula saeculorum"⁶¹.

Nel secondo atto si rivolge a Lucella per quattro volte in francese: quando parla di sé a Lucella nel secondo atto "*à propos de moi*"⁶², per congedarsi quando papà la chiama "*Excusez moi. (ed esce)*"⁶³, quando si muove nervosa per la stanza ricordando l'ultimo spasimante "*C'est une folie*"⁶⁴ e alla fine del terzo atto quando esclama dopo una pausa "*Courage! Courage!*"⁶⁵

- Lucella, poco istruita, parla esclusivamente il dialetto napoletano (per la verità parla più con i silenzi o rispondendo a monosillabi), usando talvolta qualche forma sgrammaticata di italiano, con cui si rivolge per esempio a Giacomo per confessare i suoi sentimenti.

Talvolta espressioni latine vengono usate dai personaggi per sottolineare un trionfo "*ECCE HOMO, DONNE!... FIAT VOLUNTAS DEI*"⁶⁶ quando Giacomo viene portato da Antonio, alla fine del primo atto,

⁶¹ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 44.

⁶² Ibidem, p. 36.

⁶³ Ibidem, p. 39.

⁶⁴ Ibidem, p. 47.

⁶⁵ Ibidem, p. 48.

⁶⁶ Ibidem, p. 34.

a fare il bagno. Oppure quando Antonio per prendere in giro Lucella senza farsi capire: “STABAT MATER DOLOROSA/ JUXTA CRUCEM LACRYMOSA...(I due si guardano. Lucella ha la bocca piena e le gote gonfie di cibo. Non mastica. Guarda l’altro. Non capisce) O quam tristis et afflicta/ Fuit illa benedicta... - Buon appetito! (E si allontana. Lucella deglutisce; Lui torna nuovamente alla finestra, ma mormora ancora tra sé; canticchia tentando quasi di impostare, da tenore - e deve capirsi che lo fa per noia) ... Vidit suum dulce Natum/ Morientem desolatum/ Dum emisit spiritum... (Tace. Guarda giù) Io mi domando quello come troverà a fermarsi.”⁶⁷ Altra frase latina viene pronunciata da Giacomo, quando Lucella sta per baciare, e questi esclama, tra il delirio, la gioia e l’ironia: “...GLORIA in excelsis Deo...”⁶⁸.

Giacomo, userà il greco nei suoi deliri quando, in stato febbrile all’inizio del terzo atto, esordirà dicendo “Paracalò... Paracalò...”⁶⁹ che significa “per piacere”, che è anche una preghiera, rivolta non tanto ai presenti quanto a Mercurio.

Alcuni latinismi sono utilizzati invece per sottolineare ragioni assolute. L’autore, ostentando l’uso arbitrario del latino, vuole indirettamente sbeffeggiare i salotti di intellettuali di provincia, dove si parlava in latino e dove si scimmiettava la vera cultura, la vera passione letteraria.

*“Le lettere di Paolina Leopardi sono testimonianza di un personaggio vivo e doloroso, tutto fremiti e censure. La lingua usata da questa giovane donna di provincia, costretta a languire in un lontano lembo di terra pontificia, è un pittoresco e schizoide assommarsi di riferimenti letterari che dovrebbero quasi simulare autentiche esperienze di vita: da un lato, i romanzetti francesi recuperati clandestinamente; dall’altro i vetusti tomi della biblioteca paterna; e, soprattutto, l’ombra della poesia pura aleggiata da un fratello per lei già mitico e irrecuperabile.”*⁷⁰

⁶⁷ Ibidem, p. 54.

⁶⁸ Ibidem, p. 64.

⁶⁹ Ibidem, p. 64.

⁷⁰ P. E. POESIO, *Teatro di Genova, Il Giornale di Febbraio 1989*, Genova, 15-2-1989, p. 1

III. 2 Riferimenti extratestuali insiti nel testo

La rappresentazione teatrale di *Giacomo, il prepotente* indica qualche cosa “al di fuori” di essa, rimandando a riferimenti extra-testuali. Argomenti profondi o banali, rimandano magistralmente a qualcosa d’altro, di più intrinseco e molti dei riferimenti individuati rendono la commedia fruibile a vari livelli. Tali riferimenti si parlano di tutto ciò che soggettivamente si può conoscere di Giacomo Leopardi: uomo di grande intelligenza e sensibilità che ha vissuto la maggior parte della sua giovinezza nella biblioteca di famiglia e che ha conosciuto il mondo attraverso studi classici e linguistici, a partire da un “luogo sconosciuto” al mondo stesso.

Nel testo di Manfridi Giacomo è sempre nella camera da letto e si rifiuta categoricamente di uscirne per fare il bagno. Sempre infreddolito, rifiuta di mostrarsi nudo, accusa dolori che gli impediscono di camminare e persino ha difficoltà a leggere ed scrivere. Il poeta sembra, come lo era a Recanati, condannato ad una vita da recluso e di totale dipendenza dagli altri. E’ isolato dal resto del mondo, tanto che al pubblico che assiste alla messa in scena viene concesso solo di spiare. Ma nell’infinita miseria, straziato dal dolore e da attacchi d’asma, trova conforto in coloro che si occupano di lui e lo fanno vivere, gioire, “divertire” ancora...

Nel secondo atto, alla *Reggia* di Recanati, il poeta è poco più di una presenza fantasma e nella sua stanza, abbandonata da tempo, è tutto ordinato in modo maniacale dalla sorella Paolina.

Giacomo è utilizzato da Manfridi per enfatizzare un aspetto molto forte di realtà; allo stesso modo il linguaggio usato dai personaggi, anche se inventato, determina tanto i contenuti dei dialoghi quanto il senso della commedia.

Attraverso il dialogo (veicolo dei contenuti e delle azioni) il mondo del dramma viene in contatto con il mondo esterno, con la realtà. Il testo tende sul piano linguistico e stilistico ad una sua compiuta autonomia... Le scelte esplicitano la presa di posizione di Manfridi a difesa del testo scritto, al quale attribuisce una fortissima identità.

Analizzando con attenzione alcune parti dei dialoghi è possibile comprendere meglio alcuni riferimenti extra-testuali.

III. 3 Riferimenti alla poesia ed alla filosofia leopardiana

Antonio, cerca di assecondare il poeta, ma esasperato dopo l'ultimo tentativo di comprenderlo desiste, ed anche Paolina Ranieri fa lo stesso. Solo Lucella, cerca di comprendere cosa Giacomo voglia dire.

“GIACOMO: (sempre ai limiti della percettibilità) Mercurio!... - Tu lo sai cosa Mercurio?... Lo sai?... .

-E' una domanda retorica, che si riferisce a qualcosa che Mercurio può fare, non specificando cosa, si innesca il meccanismo dell'attesa-

ANTONIO: (per tornarsene alla finestra) Paolina, senti che cerca.

PAOLINA R.: (inginocchiandosi presso il capezzale) Dite. - Stiamo qui, vedete... -“

GIACOMO: (c.s.) Tu di' se lo sai.

PAOLINA R.: Cosa volete che si sappia se non mi fate capire voi?

ANTONIO: (senza nemmeno girarsi) Ma di' “sì”! Di' “sì”!

Non vedi che non ti riconosce?!

GIACOMO: Lo sai?..

PAOLINA R.: Certo che lo so.

GIACOMO: No...

PAOLINA R.: Come “non lo so”? - Lo so, lo so.

GIACOMO: Porta tanti, e lievissimi, sogni...”⁷¹

Per quanti non abbiano gli strumenti per capire, l'attesa è delusa e suscita il riso, è solo il delirio di un folle, ma per quanti abbiano letto il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* è una rivelazione. Il dialogo, a cui fa riferimento Manfridi, è stato composto da Giacomo, in età giovanile, nel Giugno del 1824 ed ha la proprietà di mettere bene a fuoco la teoria Leopardiana del piacere. Leopardi, quando scrive, come il Tasso⁷², è prigioniero a Recanati, ma anche a Napoli il poeta è in una situazione di solitudine e di prigionia, dovuta alla sua cecità e alla sua malattia. Forse è per questo che Manfridi, a questo punto della commedia, fa tornar vivo al poeta il ricordo dell'opera.

⁷¹ Ibidem, p. 61.

⁷² Fu imprigionato nell'ospedale Ferrarese di Sant'anna per sette anni, si potrebbe pensare ad un riferimento a *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*.

Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare, inizia con il Genio che appare al poeta prigioniero come un fantasma. Tasso confida, forse parlando a se stesso, di voler rivedere la donna amata; il Genio promette, che attraverso il sogno potrà condurgliela innanzi bella come in gioventù. Alla domanda del Genio: *“Che cosa è il vero?”* il Genio stesso risponde: *“(…) sappi che dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai.”*⁷³

Il delirio di Giacomo, è dato dal cadere del muro che separa la realtà dal sogno, il corpo dall'anima e dal desiderio di essere felice almeno in sogno. Lucella, sembra ora assecondare, ora capire, ciò che Giacomo vuole.

"LUCELLA: Io a Mercurio 'o saccio... - Mercurio porta buoni sogni, è 'o ve'?"...

GIACOMO: (tenta, a fatica, di portar sù le braccia che annaspano tra le lenzuola) Pesa..

LUCELLA: Che pesa?... Dcite a me. - Chesta. (La statuetta) 'A vulite verè?...

GIACOMO: Sù... un poco sù...

LUCELLA: (sollevando la statuetta in modo da tenerla ben alta, in faccia allo sguardo spento dell'altro) Accussì?... La vedete così?... La vedete? (Un silenzio. Con altro tono) Mercurio 'o saccio. Voi vi pensate di no? Ma 'o saccio veramente...

GIACOMO: (in un soffio) pregalo!... Pregalo!... Mai nessuno lo prega, ma lui ascolta chi lo prega...

LUCELLA: E lo state pregando voi?... 'O putimmo pregà 'nzieme..." (Un silenzio.)

GIACOMO: (quasi tra sé) Tu invochi, e sei invocata... Sogni, e sei già sognata...

LUCELLA: Sognata quando? Eh?... Da chi?...

*GIACOMO: (c.s.) Viva sarai, sotto infinite palpebre. (Tace)"*⁷⁴

Il pregare Mercurio, conduttore dei sogni⁷⁵, è quanto resta al poeta, per poter essere felice almeno nel sonno, a cui si vorrebbe abbandonare; in questo punto è citato Rilke *“Viva sarai, sotto infinite palpebre”*, nella frase è criptocitato il passaggio che dice *“Viva sarai, nel sonno di nessuno, sotto infinite palpebre”*, il rimando è ai versi che il poeta praghese immaginò per la propria lapide che suonano: *"Oh, rosa, purissimo simbolo/ Viva sarai, nel sonno di nessuno / sotto infinite palpebre"*.

⁷³ G. GROSSER, *Il sistema letterario, ottocento*, G. Principato, Milano, 1993, p. 899.

⁷⁴ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 63.

⁷⁵ Era usanza degli antichi greci, prima di coricarsi, pregare Mercurio.

*"(...) O Redentore, non farla soffrire la luce - è un passero. Non farla soffrire è un passero... Là sopra a quella torre - o in quella gabbia, mamà... che accostavate voi... apritela!... Luce, via!... Luce, via!... Cielo! Aria! - Avrete orgoglio di me - non entrate... non entrate... (Mormora) Credo, credo in te, Signore. E nella morte credo. Nell'eterna morte."*⁷⁶

Giacomo rivolge la sua preghiera disperata al Redentore, perché la luce, che è un passero, non ne soffra; il riferimento è ad *Il passero solitario*, la cui stesura risale al periodo più amaro, passato a Recanati ed al suo più felice passato a Pisa (1834 – 1835). E' uno dei riferimenti più importanti emerso dalla commedia ed è una chiave di lettura in grado di dischiudere il significato del testo. Nella poesia de *Il passero solitario*, la “prima stanza” (della poesia) è una descrizione delle abitudini di vita del passero, la “seconda stanza” esprime le consuetudini del poeta (in due descrizioni realistiche, tra di loro autonome) come avviene nel primo atto della commedia. La “terza stanza”, è la più interessante, perché mette in rapporto la condizione dell'uomo e dell'animale. Nel parallelismo che intercorre tra passero e poeta, trova posto un contrasto tra “Il passero solitario” e gli “altri augelli” festosi, quindi anche tra Giacomo ed Antonio.

In un certo senso, l'intera opera del Manfridi si svolge in tre camere da letto, quindi in tre “stanze” assimilabili alle tre stanze della poesia...

“La quiete dopo la tempesta” che segue all'ultima frase di Giacomo: “Credo in te, Signore. E nella morte credo, nell'eterna morte.” suona quasi come una bestemmia, il Signore a cui allude Giacomo non è quello della resurrezione (non c'è conversione), il poeta fa riferimento eroicamente, non alla religione ma al suo credo, alla sua filosofia.

Intanto, attorno al poeta, si è formato quel ultimo focolaio che caratterizza l'ultima scena:

*"ANTONIO: La vedi?.. Allora la vedi?... Di' che la vedi!...
(Una pausa. Un silenzio. Le donne, stravolte, sospendono le loro folli corse; guardano i due: Giacomo, che ancora si scherma con la mano le pupille dilatate, e Antonio che sorregge con un braccio l'amico e, con l'altro, il candelabro. Nel silenzio, solo il forte respiro di Leopardi, poi la sua mano scivola sul petto e il respiro cessa. Per alcuni attimi il silenzio è assoluto. Infine un sussurro, quietissimo.)*

GIACOMO: Titò... (Antonio si accosta)

ANTONIO: E' troppa mò?...

⁷⁶ Ibidem, p. 70.

GIACOMO: (in un sorriso) Titò... - adesso... non mi sto annoiando. - Non mi sto annoiando.⁷⁷⁷⁸

Quest'ultimo riferimento extratestuale, riporta ancora al *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, in cui è esplicitato il significato della parola "noia" per il poeta recanatese. Nel dialogo, alla domanda del Genio (e non conosce la noia) "Cos'è la noia?" Tasso, risponde con prontezza: "Qui l'esperienza non mi manca, da soddisfare alla tua domanda. A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gl'intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia. E però, come nel mondo materiale, secondo i Peripatetici, non si dà voto alcuno; così nella vita nostra non si dà voto; se non quando la mente per qualsivoglia causa intermette l'uso del pensiero.

Per tutto il resto del tempo, l'animo considerato anche in se proprio e come disgiunto dal corpo, si trova contenere qualche passione; come quello a cui l'essere vacuo da ogni piacere e dispiacere, importa essere pieno di noia; la quale è anche passione, non altrimenti che il dolore ed il diletto."⁷⁹

Un'ultima osservazione, un poco azzardata, potrebbe essere fatta, per chiarire la corrispondenza che intercorre tra noia ed aria; la mancanza dell'aria, è l'ultimo motivo di sofferenza del poeta prima della fine, tale mancanza annuncia l'arrivo della morte ed anche la fine della noia. Infatti alla domanda del Tasso: "Che rimedio potrebbe giovare alla noia?" il Genio propone: "il sonno, l'oppio, e il dolore. E questo è il più potente di tutti: perché l'uomo mentre patisce, non si annoia per niuna maniera."⁸⁰

⁷⁷ Ibidem, p. 73.

⁷⁸ P. E. POESIO, *Teatro di Genova, Il Giornale di Febbraio 1989*, Genova, 15-2-1989, p. 1: "E a nulla servono le molteplici fonti di luce – candele, candelabri, falò - per esaudire la sua invocazione che ci ricorda ad un tempo il Mehr Licht! Di Goethe morente e l'ibseniano "Mamma, dammi il sole". L'ultima parola del poeta, del resto, sarà, più semplicemente e ironicamente, un condensato della filosofia leopardiana. La morte mette un suggello alla noia, noia di esserte nati, noia di esser vissuti."

⁷⁹ G. GROSSER, *Il sistema letterario, ottocento*, G. Principato, Milano, 1993, p. 901.

⁸⁰ Ibidem, p. 901.

III. 4 Riferimenti Biografici

Antonio rivela di essere stato a Sulmona: *“Lo sai da dov’è che vengo? A Sulmona sono stato. – Per il notaio. Ho una cosa per te ma devi aprirmi se vuoi sapere cosa.”*⁸¹

Giacomo domanda ad Antonio del colera: *“Che sai del colera?”*⁸² e Antonio risponde: *“Continuano morti a mucchi. Ringraziamo a questa casa che ancora ci salva.”*⁸³ Il poeta preoccupato riferisce le informazioni che ha su Recanati: *“Dalle mie parti, l’hai saputo?, ne ha fatti più di trecento sopra seimila anime. Ma Pilla dice: “La beatissima Vergine ha voluto che si fermasse a questo e non di più.”*⁸⁴ Il colera infuria nelle Marche, che resta una delle zone più colpite, il fatto che la famiglia Leopardi, non abbia contratto il morbo è interpretato dalla religiosa Paolina Leopardi come una sorta di miracolo, come riferisce anche a Lucella nel secondo atto.

Nello scambio di battute fra Giacomo e Antonio, del primo atto, si possono fare osservazioni interessanti:

“ANTONIO Temi il vulcano?– non ti è sufficiente l’epidemia?

GIACOMO (accorgendosi, o intuendo, che l’altro sta mettendo mano tra le sue carte) che guardi?

ANTONIO Niente, guardo. -Le carte del poeta, che sono ostese sulla scrivania, ora vengono indicate, Giacomo non vede, ma avverte, forse, il lieve fruscio dei fogli.-

GIACOMO Non me le confondere. Cerchi qualcosa? – Così me le mischi... Per favore!...

ANTONIO Se sono io che te le tengo in ordine!...

GIACOMO (con uno slancio, a cercare la mano di Ranieri per fermarla) me le mischi, no!

(...)

ANTONIO Ti sei messo a scrivere da solo? – sei impazzito?... Ci sono qua io, perché fai di queste scemenze.

GIACOMO Mica sempre ci sei. Non c’eri e dovevo rispondere a mio padre. Già son due lettere che mi sono arrivate insieme e non rispondo.”

Leggendo le lettere che Giacomo ha scritto al padre quasi al buio, Manfridi riesce a decifrare che il poeta manifesta la sua infelicità a Torre del Greco; poiché nella lettera, egli scrive di aver trascorso sette anni non tra “le rose”, ma tra i “giunchi marini”.⁸⁵

“ANTONIO Ma questo vorrà dire che, se gli scrivo così, tuo padre penserà subito male contro di me; che debba esserci chissà che colpa, mia o di chi

⁸¹ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 18.

⁸² Ibidem, p. 20.

⁸³ Ibidem, p. 20.

⁸⁴ Ibidem, p. 20.

⁸⁵ Ibidem, p. 25.

sta qui dentro, nel badare alla tua salute e a tutto il resto che ti riguarda... ”⁸⁶.

Non potremo mai sapere, quanto l’interesse di Ranieri, per le opere di Giacomo, sia stato disinteressato e quanto il suo intervento riordinatore abbia giovato alla diffusione dei suoi scritti. Ma la cosa certa è che è stato l’unica persona ad occuparsi senza riserve del poeta e forse “un elogio” gli spetta di diritto.

Il gesto di controllare le carte per sapere cosa vi è scritto, può essere motivato dal fatto che, in alcune lettere al padre, Giacomo lamenta di trovarsi male a Napoli, proprio come in quella letta ad alta voce da Antonio.

Inoltre, sembra consuetudine per i fratelli Ranieri della commedia, curiosare tra le carte di Giacomo, come fa di nascosto, favorita dall’avanzata cecità del poeta, anche “l’angelica” Paolina Ranieri.

Sempre nel primo atto Antonio regala dei dolcetti a Giacomo ed infatti dalle cronache il poeta risulta essere molto goloso:

“(Ranieri si cava di tasca un sacchetto che poggia sul tavolo presso Giacomo)

ANTONIO Questi da Sulmona. – Indicando, estraendoli, i confetti- (...)

GIACOMO (Quasi in un grido) I confettini miei!

ANTONIO Che rimanga un segreto, te li ho presi ma non avrei dovuto.

GIACOMO (Divorandone subito qualcuno) Questi no, s’è visto che mica mi fanno male. Quelli di Capodimonte sì, i bastoni dolci, perché è lo zucchero.

ANTONIO E qui non ce n’è di zucchero? E’ tutto zucchero e glassa.

(...)

ANTONIO E subito che s’abbuffa. – Fatteli durare, che di tornare a prenderli per un po’ non se ne parla. ”⁸⁷

In sette anni di sodalizio, la golosità del poeta, più interessato ai dolcetti che alla poesia, viene messa in rilievo senza mezzi termini, come appunto avviene nella commedia. L’ingordigia, è di certo un aspetto molto umano, che propone un’immagine più realistica di Giacomo, utile alla poetica del Manfridi.

A Sulmona, Antonio, afferma di essere andato dal notaio, ma Giacomo intuisce, che in realtà, è andato a trovare una certa Linuccia, e i due iniziano a parlare di donne.

⁸⁶ Ibidem, p. 25.

⁸⁷ Ibidem, p. 27.

“ANTONIO Eh, giusto quella!... Sai chi mi ricordava?...Figurati una sorella più magra e più giovane della Malvezzi.

GIACOMO E meno troia?

ANTONIO Che sia troia è un fatto, ma ora dici per dirlo. Tu fai così con le donne: prima le adori a vanvera e poi le insulti.”⁸⁸

Nell’ultima battuta Antonio si riferisce a Teresa Carniani Malvezzi (fig. 8), secondo sofferto amore di Giacomo, che con un repentino cambio di atteggiamento (intimato dal marito), interrompe ogni relazione con il poeta, che era solita invitare al suo salotto. Giacomo rimane molto ferito, ed arriva, in alcune sue lettere, ad offendere la donna che in passato aveva in effetti adorato, ciò contribuisce a rendere Giacomo sempre più reale, vivo.

La definizione “prepotente”, viene usata una sola volta nel testo.

“ANTONIO Ma cosa debbo fare io con te?! Poi dici chissà come a casa ti chiamavano “prepotente”!... altro che prepotenza è questa! – levati quelle brache!”⁸⁹

Nella confidenzialità del rapporto, che intercorre tra Giacomo e Antonio, quest’ultimo, paradossalmente, dà al poeta, infinitamente sensibile nella poesia, del tiranno.

Per quello che riguarda Paolina Leopardi, pare che abbia compilato un curioso scritto dal titolo: Statistica delle persone morte in vari accidenti nell’anno 1859; Manfridi lo cita, in una didascalia, per sottolineare la follia della donna. Paolina Leopardi dice a Lucella di riferire a Giacomo:

“PAOLINA L: (...) Gli direte: viva viva. Meglio ancora: sopravvive. Dei miei casi più noti ne avrà già avuto, mi credo, larghi anticipi da comuni conoscenze. (...) Di me ditegli che resisto. Glielo direte?...”⁹⁰

E’ insito, nella battuta, un riferimento anaforico, in parte connesso a ciò che avviene nel primo atto, nel momento in cui Giacomo accenna ad Antonio dell’ultimo matrimonio mancato di Paolina Leopardi.

I “casi più noti” di cui parla Paolina Leopardi, sono i suoi due matrimoni mancati, con un certo Ranieri ed un Marini; Giacomo è a conoscenza di ciò, grazie alla corrispondenza segreta tenuta con la sorella, ad insaputa della madre.

⁸⁸ Ibidem, p. 30.

⁸⁹ Ibidem, p. 33.

⁹⁰ Ibidem, p. 36.

Lucella riferisce a Paolina Leopardi del nuovo trasferimento da Torre del Greco a Vico Pero, dicendo che la casa è piccola, ma finalmente di nuovo in città.

"LUCELLA: Uh, beat'a vvoi che lotta!... Uno, il padrone, dice vorrebbe: "Stiamo in Villa! "; il signor Conte nemmeno a pensarci - e noi giù che si fa avanti e indietro. - Ora però no: si sta di nuovo a Napoli. (Silenzio) A Vico Pero, 'o ssapite?... (Paolina fa un lieve segno di diniego con il capo) E' bbuono, è bbuono. (Silenzio) 'Nu poco stipati... Ma per quello, a Napoli, già è stata troppa grazia di trovare!..."⁹¹

Giacomo predilige, anche dalle cronache stare in città, nonostante non potesse frequentare i salotti mondani e Ranieri consiglia di andare a

Napoli poiché gli inverni sono meno rigidi che a Bologna o Firenze, ma anche per fare il suo ritorno "trionfale" alla sua città natale.

Paolina Leopardi è fortemente influenzata dal pensiero di Giacomo, in una battuta sembra citare il fratello:

"PAOLINA L.: (Torna a sedersi, guarda innanzi a se) Nulla più di un lungo sonno può distrarmi ormai. Che spavento, a saperla, vi farebbe la mia noia! (Solleva lo sguardo, come s'illuminasse). Ho bisogno grande di emozioni forti; ho bisogno estremo, furioso, di veder cose nuove, di respirare un'aria diversa da questa assicatrice di polmoni. (...) Non potete credervi, Lucella, quale potente fantasia ci vorrebbe per fantasticare una seconda vita simile alla mia, è vera conoscenza...vera conoscenza del cuore umano."⁹²

La noia a cui allude la donna, è la stessa che fugge Giacomo nel dolore della sua malattia; il dolore, visto positivamente in alternativa alla noia, pare essere l'estrema soluzione. Lo stesso poeta, aveva sofferto la noia a Recanati, per cambiare città e vita, ma a parte i brevi periodi sereni vissuti tra Pisa e Bologna, ma non riesce ad essere felice nemmeno lontano da casa.

Paolina Leopardi, nel secondo atto, recita a Lucella, la poesia che Giacomo le aveva dedicato per il suo matrimonio con il Marini (il quale lo rimanderà e non si farà più vedere nemmeno in seguito):

"Poi che del patrio nido/ i silenzi lasciando e le beate/ larve e l'antico error, celeste dono,/ ch'abbella agli occhi tuoi quest'ermo lido,/ te nella polve della vita e il tuono/ tragge il destin; l'obbrobriosa etade/ che il duro cielo a noi prescrisse impara,/ sorella mia, che in gravi/ e luttuosi tempi/ l'infelice famiglia all'infelice Italia accrescerai...". (Una pausa. Poi, quasi ridendo) Oh, versi di giubilo, nevero?... E per delle mie nozze. Cosa che sembrava da celebrarsi senza quasi prender fiato. Io li ebbi per un

⁹¹ Ibidem, p. 42.

⁹² Ibidem, p. 47.

novembre quando tutto s'era detto per il gennaio dopo. (Sorridente ancora) Oh-oh... Nulla da dire: una gran bella cerimonia! L'avete mai vista voi?... (E ride sorda di un riso sottile e prolungato; si maschera le labbra sussultanti col dorso molle della mano. Poi si frena. Si incupisce. E fremente...) Quello sciagurato impostore... Di pessimo ingegno, di nessunissimo spirito! Mentecatto da due lire, che mi fece orlare un intiero corredo... un intiero corredo! - Vizzo, vecchio, dallo stemma rappezzato; e bruttissimo che a dirlo non si crede. Una cosa una lo faceva forte, e ancor quella si rivelò poi un millantato credito: le sue finanze. Ebbene: per ben due volte fu quasi lì lì sul punto, e non una: due volte!... Ma meglio non sarebbe allora nascere già vedove?... (Una pausa) Courage! Courage! ... Ah, ma come me le danno queste strade ferrate per me è fatta."⁹³

Paolina Ranieri, all'inizio dell'ultimo atto, è indaffarata nel tenere la contabilità; pratica che Antonio sembra del tutto ignorare.

"PAOLINA R.: (senza alzare lo sguardo dai suoi foglietti) E metto un poco di ordine fra i conti. Cosa vuoi che scrivo?!
ANTONIO: Qua sulle carte ormai si fanno solo numeri. M'è venuto il patema per quei foglietti. Dove vado che tocco, ne trovo.
*PAOLINA R.: (c.s.) E io perciò li levo. (E segna)"*⁹⁴

Ranieri minaccia il poeta di portarlo di nuovo in periferia, dove gli inverni tendono ad essere più rigidi che in città.

*"ANTONIO: Eh, perché!... Guarda che ammuina! - Ma si può vivere qui? - (Scandendo) Si può vivere qui?... E Giacomo: lo vedrai tu come si riscappa da Napoli e si torna in Villa se non sta subito bbuono - vedrai tu! - Ma quello figurati! Da un lato le trase e dall'altro la esce."*⁹⁵

Che Paolina Leopardi, fosse troppo cresciuta nel timor di dio, a causa della severità materna, è un fatto ampiamente riportato dalle cronache, ma che desiderasse sessualmente Giacomo può esser masso in discussione. Manfridi esplicita nella sua opera, qualcosa di sconveniente, di incestuoso, come l'amore tra fratelli per esprimere con maggiore impatto la profondità di un legame tanto più simile all'amore che all'affetto. Il calore umano, mai provato da Paolina Leopardi, è sostituito prima dalla presenza ineguagliabile di Giacomo e poi dalla sua dolorosa assenza ed il suo destino, pare essere l'isolamento totale nell'infelice "borgo selvaggio". A tale disperata condizione, Lucella, nell'atto illocutorio, in cui chiedere al poeta

⁹³ Ibidem, p. 48.

⁹⁴ Ibidem, p. 54.

⁹⁵ Ibidem, p. 54.

di poterlo baciare, sembra fare monito anche a Giacomo della situazione disperata della sorella:

"I' nun voglio fernì comm'a chilla suora vuosta ca ciavete zucato l'anema con tutti i cumannamenti... i' nun vogghio fernì comm'a issa - comm'a 'na bizzocca addolorata ca nun sape chiù manco chello ca tene fra le cosce..."⁹⁶

Con queste parole, il carattere aggressivo della serva, rimasto latente fino a questa scena, si manifesta. Ella, considerata la responsabile del delirio del poeta, viene allontanata, ma Giacomo, senza poterla riconoscere, chiede di lei:

"GIACOMO: (pianissimo) Quella donna, lì, che parla a qualcuno.

PAOLINA R.: Che parla a chi?

GIACOMO: A un mostro che non le sa rispondere."⁹⁷

Quest'ultima frase, riporta il genio Leopardi, all'uomo; infatti, in alcune delle sue lettere più amare, non senza ironia, si dà spesso del mostro, del gobbo.

Verosimilmente, i discorsi dei Ranieri, riguardo le innumerevoli difficoltà economiche, portano a far pensare a Giacomo, quando Antonio lo vuole spostare sul giaciglio preparato in terra, che siano sotto sfratto ed il poeta, in una lettera al padre, esprime tale sentimento di precarietà.

"GIACOMO: (artigliandosi alle spalle dell'altro) Ma si pagò! Perché ci cacciano? Tu m'avevi detto che s'era pagato!

ANTONIO: E s'è pagato! Nessuno ci sta cacciando. Vieni qui... Mettimi le braccia al collo.

GIACOMO: (esausto) O no... un'altra volta fuori, no. S'era detto e ridetto, no... Poi a mezza stagione, ma dove ce ne andremo?...

ANTONIO: Anime sante del Purgatorio, dateci voi la pazienza... da nessuna parte ce ne andremo. Qui restiamo – qui!"⁹⁸

Nonostante il Ranieri, ribadisca che non si tratta di uno sfratto, il poeta recanatese sembra non capire e reclama una curiosa cassetta con delle cesoie.

GIACOMO: La cassetta mia... Le mie cesoie...

ANTONIO: Uno ti spiega chiaro e tondo e tu sempre a fare lo sdegnoso.

GIACOMO: La mia cassetta... dov'è?

⁹⁶ Ibidem, p. 64.

⁹⁷ Ibidem, p. 65.

⁹⁸ Ibidem

ANTONIO: *Sta messa bene, non ci pensare.*

GIACOMO: *Dov'è?...*

ANTONIO: *(decidendosi) Io te la do ma tu ti calmi. (La va a prendere. Giacomo la apre... ne cava delle forbici) Ci stanno, ci stanno...*

*(Giacomo richiude la cassetta e se la stringe, tremante, al petto.)*⁹⁹

*“Le cesoie sono niente di più che le forbici per capelli, e la cassetta, evidentemente, è quella che contiene gli sparuti oggetti per la toeletta di Giacomo, ossia: tutto il suo piccolo tesoro, visto che, per il resto, nient'altro in quella casa che lo accoglie come ospite non proprio graditissimo, sembra appartenergli. Perciò, il momento in cui egli si aggrappa a quella cassetta da nulla pregando che non gli venga sottratta dovrebbe suggerire negli spettatori un lampo di sincera commozione.”*¹⁰⁰

Per la terza volta l'importanza del buio viene ribadita, quando Giacomo invoca la sua pillola:

*"(...)I nostri corpi si frequentano altrove... lì, nell'ombra dove siamo. - Chiamami! Chiamami e vengo. Lì... NEL BUIO CHE M'E' 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"*¹⁰¹

Il buio, rappresenta per il poeta, a causa della malattia agli occhi ed al suo aspetto consumato, un caro alleato, un sinonimo di sicurezza, ma come un “vampiro”, in realtà, brama la luce più di qualsiasi cosa, più dell'aria stessa:

*“(...)Per pietà, Antonio! Per pietà, soffoco!... La luce! Aprimi, Antonio! Aprimi, soffoco! Dio mio, soffoco!.. (Dal fondo delle scale si odono colpi pesanti e ripetuti che salgono e sempre più vicini. E' il letto che viene portato sù. Leopardi ne è scosso, spaventato) Mamà?!... Mamà, siete voi?... Siete voi, nevvvero?... Aspettate me che vengo, aspettate me - lì di fuori, ve ne supplico, mamà!... Non vedetemi adesso - mamà, v'imploro!....”*¹⁰²

L'asma nervoso, prende il sopravvento, a Giacomo manca l'aria e forse è ormai completamente cieco.

⁹⁹ Ibidem, p. 67.

¹⁰⁰ Spiegazione di Manfridi, 06-12-2003.

¹⁰¹ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 69.

¹⁰² Ibidem, p. 69.

III. 5 Riferimenti ad altri testi di Manfridi

Manfridi che in *Anima bianca* ha esplorato l'insondabile psiche di una donna il cui candore toccava i confini della follia, ha questa volta adombrato con sottilissimo umore i fragili, insicuri terreni sui quali far muovere la segreta, intima storia di una Paolina chiusa nella corazza di uno zitellaggio ormai sconfinato nell'isteria. *Anima bianca*, che è la storia di una donna che viene plagiata da un pranoterapista via antenna, è simile al plagio che ha interessato in diversa misura (e senza l'uso dei mass-media) i personaggi che circondano Giacomo nella commedia, in particolare: Paolina Leopardi e Lucella.

*“Sembra ossessiva e ricorrente, nei testi di Manfridi, la tentazione della “passio”, per lo più femminile, anche se non manca un deciso e masochistico turgore maschile, come nello psicodramma privato Ti amo, Maria!. Passione, nel senso doppio di struggimento materiale verso l’oggetto d’amore che pretende sofferenza e non appagamento, ostacolo e non soddisfazione dei sensi. In una parola, romanticismo del desiderio al posto dell’illuminismo del bisogno.”*¹⁰³

Mentre *Ti amo, Maria!* è a parere del suo autore un lavoro più carico di nervi, di sangue e verità, Giacomo il Prepotente è un'opera che s'avvicina maggiormente a un senso di obiettiva bellezza.

Entrambe le commedie hanno in comune il tema del “plagio” e della “vergogna”; in *Ti amo, Maria* la protagonista (Maria) rinfaccia a lui, Sandro, di averla plagiata e nel tentativo di non cedere alla successiva persecuzione amorosa che ad un tratto l'uomo le impone, si consuma lo psicodramma.

In *Giacomo, il Prepotente* il “plagio”, ha una dimensione ben più estesa, Giacomo tende a plagiare coloro che lo circondano (astanti compresi): Paolina Leopardi sembra non essere consapevole del plagio subito, Lucella rinfaccia il plagio del poeta paragonandolo per violenza ad uno “stupro” ed indirettamente Paolina Ranieri è destinata a servire il malato a causa della sua incontinenza “mentale” e “fisica”.

In *Ti amo, Maria!*, la protagonista (Maria) pare “vergognarsi” del suo passato con l'ex amante Sandro, mentre Giacomo si “vergogna” invece

¹⁰³ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, 2003, pp. 8-9.

del suo stato di salute, in entrambe le pièces il finale è tragico ed inevitabile, “plagio” e “vergogna” restano inconciliabili e la soluzione è nel primo caso la separazione definitiva e nell’altro la morte.

La varietà degli argomenti trattati nelle pièces di Manfridi, che predilige il teatro di prosa ed un uso spesso misto dei generi, fa sì che la comprensione della sua poetica sia sfuggente, ma può essere forse afferrata tramite la sua Auto presentazione nel prologo di *Teatro dell’eccesso*. La raccolta, che comprende tre opere teatrali che precedono di poco *Giacomo, il Prepotente*, vi si trova: *Ti amo, Maria!*, *Cerimonie per un addio*¹⁰⁴ e *Zozos*, rispettivamente: uno psicodramma, un dramma e una commedia.

Manfridi, nell’auto presentazione, parla di una sua inclinazione per i colori contrastanti e nella scelta stessa della raccolta di tre opere così diverse tra loro in un solo volume emerge questa tendenza alla contrarietà, rafforzata dal fatto che le opere raccolte nel libro le abbia scelte proprio il loro autore... E’ molto interessante la parte dell’introduzione in cui, lasciando aperta la domanda: “*Il drammaturgo è teatrante o no? Al pari, dico, di qualsiasi altro servo della scena?*”¹⁰⁵ parlando anche del copione teatrale: “*Un copione vive di coordinate anomale. I criteri di tempo e di spazio che gli danno alimento non sono che i fili di ferro sui quali verrà, poi, montato una messinscena, la quale non solo occulterà ma, spesso, torcerà e deformerà quella vulnerabile anima. Se quell’anima, però, è il copione, essa ha il diritto a una quintessenziale intangibilità, a una profonda integrità che ne possa garantire – anche se mai avverranno – dieci, cento, mille resurrezioni in altrettanti spettacoli. Ben riusciti, pessimi, raffinati o cialtroni che siano. Ma perché ciò avvenga il testo deve badare a tenersela ben stretta la propria identità di copione. (...) Ma la commedia, lì, non verrà mai compromessa da raucedini, colpi di tosse, o caramelle scartate. O, peggio, da vuoti di memoria o da occasionali raffreddori*

¹⁰⁴ “*Cerimonie per un addio* è la vicenda di un padre. Quella di un padre tragico e del suo tragico lutto. A Bruno, così si chiama questo padre, è stata sottratta una figlia, Enrica. L’azione teatrale racconta l’evolvere, il mutare, il regredire e il riaccendersi dell’attenzione fantastica necessaria, a Bruno e a chi gli sta vicino, per confrontarsi con un evento che non consente
pacificazioni.”

Internet: http://www.dramma.it/libreria/schede/copioni_manfridi.htm.

¹⁰⁵ G. MANFRIDI, *Teatro dell’eccesso*, tre commedie degli anni novanta, Gremese, Roma, 1990, p.6.

dell'interprete. Il copione ha una costituzione di purissima carta. E basta. E la carta ha una durata nel tempo che non si può nemmeno immaginare. (...) Per questo il copione, e solo il copione, può supporre la sopravvivenza del testo rispetto all'evento."¹⁰⁶.

Secondo Manfridi, l'autobiografia è l'anima della scrittura, l'autore più o meno volontariamente tende a parlare di sé nelle proprie pieces, ma ciò impone una tale dispersione di sé stessi che non si può mai trovare corrispondenza in un solo personaggio; solo nel contrasto di idee tra i personaggi, infatti, può affiorare un'immagine più fedele del suo autore e si può arrivare veramente ad intuire la poetica (un po' come per Ibsen).

Allo stesso modo, probabilmente, l'autore ha voluto che il personaggio di Giacomo Leopardi non rimanesse chiuso in se stesso, ma che frammentatosi nei quattro personaggi che lo raccontano, si potesse ricomporre "arricchito".

Sempre in *Teatro dell'eccesso* in *Manfridi in parole* si accenna a *Giacomo il prepotente*:

*"Giacomo, il prepotente farà appunto appello a una specie di incontinenza, a una libera germinazione espressiva. Impossibile non fare i conti con Alfieri, che io ritengo il più grosso costruttore di linguaggio teatrale prima di questo secolo. L'unico che ha avuto l'audacia di prendere tra le mani il verso consacrato della nostra letteratura, l'endecasillabo, offendendolo, svilendolo con cacofonie inaudite e però arrivando a creare dal suono un rumore che è fisico, che è teatrale."*¹⁰⁷

Così come Alfieri, Manfridi ha voluto creare un linguaggio a partire dall'intoccabile repertorio della poesia Leopardiana, è infatti il dramma di parole l'epicentro attorno al quale orbita la commedia: la ricerca del linguaggio.

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 6-7.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 12.

Capitolo IV:
ANALISI PROSSEMICA¹⁰⁸ E CINESICA DEL TESTO

IV. 1 Le tre stanze

La suddivisione della commedia in atti consente lo spostamento dei personaggi, come nel secondo atto, quando Lucella viene mandata a Recanati nella casa dei ricordi di Leopardi; un altro spostamento avviene quando, per sfuggire alla peste, Antonio, Paolina Ranieri, Lucella e Giacomo, si allontanano da Napoli, per andare ad abitare nella modesta casa di Vico Pero.

Nella didascalia che descrive il primo atto, Manfridi cita Leonardo Sinisgalli ne *L'età della luna*: *"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. Il poeta aveva, stando seduto, il Vesuvio alle spalle e intorno, sulle pendici del vulcano fino al mare, vigne e aranceti. 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".*¹⁰⁹ (fig. 22) Osteso è lo stesso Giacomo, che come un oggetto della stanza è in terra accasciato contro la porta. Il poeta è vestito con una camicia da notte molto larga, macchiata in più punti ed ai piedi porta calzettoni di lana grossa. A sinistra del boccascena è situato il letto di Giacomo, dietro a una scrivania vi è una porta. La situazione non è ancora precaria come sarà invece in Vico Pero a Napoli, ma la stanza resta comunque modesta, piccola e cupa. Lo spazio privato del poeta è angusto e buio, disordine e sporcizia regnano sovrani e sono segni di malattia e

¹⁰⁸ E. T. HALL, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 2001: "Prossemica é il termine coniato dall'antropologo americano Edward T. Hall per le osservazioni e le teorie che concernono l'uso dello spazio dell'uomo, inteso come una specifica elaborazione della cultura. E' una disciplina che studia che cosa siano lo spazio personale e sociale e come l'uomo li percepisce.

La prossemica costituisce il primo tentativo organico di una semiologia dello spazio; per spiegarci in parole più povere, vuole costituire per lo spazio quello che la linguistica costituisce per l'universo dei segnali verbali" (estratto dalla *Prefazione* di Umberto Eco in *La dimensione Nascosta* di E. T. Hall, Bompiani).

¹⁰⁹ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 17.

malessere. In scena entra il Ranieri, si intuisce dall'abbigliamento che è tornato da un lungo viaggio, solo lui ha il permesso di entrare nella camera di Giacomo, mentre Paolina Ranieri si limita a bussare due volte per far capolino nella stanza, solo mentre il fratello scherza con Giacomo, ella riesce ad entrare senza farsi sentire, complice la cecità del poeta ed esce per ultima dalla scena, dopo che Antonio ha condotto Giacomo fuori dalla stanza.

Il secondo atto è ambientato a Recanati (**fig. 3-23**), nella camera da letto alla quale Leopardi non farà mai più ritorno. Tutto è perfettamente in ordine, ma si capisce che è disabitata da anni, si nota dalle finestre sbarrate e dai mobili chiusi a chiave. Gli armadi, che contengono gli scritti Leopardiani, sono chisi con chiavi di cui Paolina è l'unica responsabile. Il letto azzurro a baldacchino di Giacomo è molto piccolo ed è situato in mezzo alla stanza, alla sinistra vi è una poltroncina sulla quale obbediente si siederà Lucella, mentre alla destra del letto vi è una scrivania con penna e calamaio e quanto di più occorre ad un poeta. Ostese sono delle finestre che vengono aperte da Paolina all'inizio dell'atto e richiuse verso la fine.

La scena del terzo atto, consiste in una camera da letto piuttosto modesta (**fig. 24**), con una porta sulla parete di sinistra e una finestra sulla destra con una tendina tirata. In fondo alla stanza: un piccolo, vecchio lettino imbarcato, con una seggiola al suo fianco sinistro; verso il bocca scena sulla sinistra una scrivania rivolta a tre quarti verso il lettino. Non si vedono che pochi libri e poche carte, la mobilia è varia, di pessima fattura e l'atmosfera è cupa, in penombra. Dalla finestrella entra poca luce, ma abbastanza per indicare che fuori splende il sole (la tinta della stanza è ambrata), da fuori si odono rumori di folla. Di chi è la stanza? Non certo di Leopardi, ogni suo elemento, il vociare proveniente da fuori e le diverse attività che i personaggi vi svolgono, stanno ad indicare la precarietà della situazione in Vico Pero.

IV. 2 Trasformazioni sceniche

Le tre trasformazioni sceniche, che scandiscono tempi e luoghi della commedia, sono le tre stanze di Giacomo (**fig. 22-23-24**). In particolare, il cambiamento che intercorre, tra la prima stanza di villa delle Ginestre e la cameretta di Recanati, deve essere particolarmente evidente, visto che si

tratta di passare da una condizione assai modesta ad una ben più ostentata casa aristocratica. Tale trasformazione deve avere un effetto fortemente rievocativo, deve rimandare ad un ambiente in grado di restituire gli astanti l'austera atmosfera che doveva respirarsi in casa Leopardi. L'ultima trasformazione scenica, deve invece dare un'impressione di precarietà molto forte, una stanza ammobiliata, ma asettica, come lo è una stanza in affitto. La mancanza di lunghe didascalie nel testo, per descrivere gli ambienti della commedia più nel dettaglio, è compensata da una massiccia presenza di "indicazioni didascaliche" insite nella piece. Ad esempio, nella didascalia del secondo atto, non è indicato che nella stanza debba esserci una statuetta ma sono le stesse azioni di Lucella a informare dell'esistenza dell'oggetto.

IV. 3 La soglia

La "soglia" è un dentro e un fuori, è un luogo dove circolano correnti, energie e stimoli, in *Giacomo, il prepotente*, la soglia assume di volta in volta diversi significati. Giacomo Leopardi è chiuso nella propria angusta stanza ed il primo personaggio a varcarla la soglia, dopo aver convinto il poeta, è Antonio. Si apre quindi al Ranieri, un mondo di odori, dal quale viene, in un primo momento, ricacciato indietro. Il fetore è evidentemente insopportabile ed il primo impulso che ha l'amico è di aprire la finestra per fare entrare un poco d'aria, di corrente. La soglia, in questo caso, rappresenta l'entrata nello spazio più intimo e privato di Giacomo, contrassegnato dal suo odore come la tana di un animale. Il fatto che solo Antonio vi possa entrare, fa subito pensare ad un rapporto molto intimo e di fiducia che intercorre tra i due amici. La finestra che dà sul giardino, serve, in seguito, a Giacomo, per giustificarsi ed affermare che il puzzo che avverte l'amico non proviene da lui, ma che sia, prima quello delle erbacce scosse dal vento e poi dei gas emanati dal Vesuvio.

L'oltrepassare la soglia, significa per Giacomo, uscire dalla stanza, in cui sembra essere rimasto per tanto tempo, significa abbandonare una situazione di infantile sicurezza ed andare incontro ad atroci sofferenze. Invece, per il Ranieri, portare il poeta a fare il bagno, sembra essere una vera e propria "missione", che non può assolutamente fallire. Intanto, da

fuori, si intravedono Paolina Ranieri e Lucella e si avvertono i rumori provenienti dell'anticamera del bagno, vengono rovesciati secchi d'acqua nella vasca, preparata per il poeta. La sorella del Ranieri, che all'inizio dell'atto origlia, può entrare nella stanza solo di nascosto, per sottrarre al malato i confettini di Sulmona (potenzialmente nocivi). Infine, nell'uscita trionfale di Antonio, la soglia diventa un "uscio", una sorta di "arco di trionfo", che egli varca con in braccio il malato, con tanto di esclamazione latina, quasi a voler dire: "La missione è conclusa e con tutta la fatica che ha comportato, merita un monumento!"

Nell'atto di mezzo, quando Lucella incontra Paolina Leopardi, la soglia ha un significato ancora più profondo, diventa "uscio", una via di fuga, dato che i personaggi sono già in scena; nella didascalia è specificato che Paolina sta vicino alla porta, alla sinistra di chi guarda. Avvicinandosi all'uscio, la padrona di casa, può parlare alla madre, presenza assenza scomoda di cui si possono udire solo i passi e la può incontrare attraversandolo. Quando Paolina Leopardi viene chiamata per cercare il cerchietto di legno di papà, Paolina esce di scena passando da quella porta, lasciando inconsapevolmente la possibilità alla furba Lucella di strappare il lembo del lenzuolo e di rubare la statuetta nera. L'uscio, nel finale del secondo atto, è la via di fuga della servetta, che freme poiché, stanca di ascoltare i discorsi nevrotici di Paolina non vuole perdere la corriera.

Nell'ultimo atto, la soglia, invece, oltre a dare sull'esterno, quando i fratelli Ranieri corrono in aiuto di Danzica, è la porta da cui entra lo stipite del letto, che appare come una "lugubre pietra tombale", appare quindi come un passaggio per l'aldilà, aggiungendo drammaticità alla scena. A teatro, genericamente, la soglia è la zona in cui l'io decide volontariamente di arrendersi per aprirsi e recepire, per fare dell'arte un'esperienza umana; invece, per l'attore del Teatro No, la stanza dello specchio per certi versi simile al camerino degli attori "occidentali", è già il luogo della recitazione; percorso il ponte che rappresenta la scala dei nove gradi dell'attore, il

personaggio può entrare in scena¹¹⁰; la soglia rappresenta anche, il passaggio tra il mondo reale e quello degli spiriti.

Nell'arrendersi dell'attore, è velato un morire che sacralizza la vita ridandogli senso; vi è il rifiuto della morte come tempo indistinto e amorfo, come quotidianità piatta e inerte, come chiusura e inconsapevolezza; contrariamente a quanto è espresso dalla filosofia Leopardiana.

IV. 4 Gli odori

Gli odori, nella commedia *Giacomo, il prepotente* sono utilizzati per ribadire l'intimità che intercorre fra i personaggi in scena e sono usati come rivelatori di malessere e dell'approssimarsi della morte.

Non a caso, nel primo atto, è lo stesso Leopardi, che per prendere tempo e non fare il bagno, parla a lungo delle qualità nascoste dell'"odorato", invitando anche gli astanti ad una riflessione su di esso.

Infatti, nella commedia, l'odorato "torna", assumendo significati sempre diversi.

Tutti hanno cognizione che, l'avvertire l'odore: di un ambiente, di una persona, di un oggetto, può avvenire solo per intimo contatto e che l'odore è indice sempre di qualcos'altro.

Il puzzo di chiuso, avvertito da Antonio, ad esempio, oltre ad essere una delle manifestazioni della prepotente presenza di Giacomo, ne contrassegna l'inviolabile territorio. Ranieri, entrato a fatica nella maleodorante stanza del poeta, abituatosi all'odore, vi resta a lungo, rendendo partecipi gli astanti della grande fiducia che intercorre tra lui e l'amico.

Giacomo, indicando l'odore sprigionato delle erbacce e dei gas del Vesuvio come vere cause dello stantio nella stanza, anziché fornirsi un alibi, non fa altro che confessare quanto il tanfo sia intenso; e solo quando Antonio guardando sotto le coperte del malato ed esclama: "questi begli umori che te li pisci addosso" solleva ogni dubbio sull'origine di tali sgradevoli odori.

¹¹⁰ M. ZEAMI, *Il segreto del Teatro No*, Adelphi, Milano, 2002.

Come già è stato detto, l'odorato è fortemente coinvolto in tutta la commedia, come rivelatore di disagio, di malattia e come presagio di morte; è usato forse anche come un pretesto per interrompere il momento del bacio tra Giacomo e Lucella: Il puzzo, avvertito sin dalla porta della stanza da Paolina Ranieri, sarà rilevatore del fatto che Giacomo "se l'è fatta addosso" o sarà il "puzzo" della violazione del tabù della distanza sociale tra Leopardi e la serva?

Un altro momento della commedia, in cui Paolina sente odore di "salsa di scalogni"¹¹¹,¹¹², fa rammentare quanto l'odorato sia importante, per definire, in questo caso, un contesto domestico.

IV. 5 I feticci

L'odorato passa in secondo piano nel secondo atto, quando, Lucella, presa da un'incontrollabile desiderio di impossessarsi di alcuni oggetti della camera di Recanati, strappa un lembo del lenzuolo del lettino di Giacomo e ruba una statuetta nera. L'istinto cleptomane, che sembra impadronirsi di Lucella, è motivato dalla sua "primitiva" ammirazione per il poeta, che emerge verso la fine della commedia, quando a lui si dichiara.

Il lembo del lenzuolo, rappresenta per Lucella, il ricordo del luogo in cui il poeta è vissuto, mentre la statuetta nera, le appare un feticcio dai misteriosi poteri magici. Nel terzo atto, la serva, da ingenua fattucchiera, attraverso la statuetta, vuole entrare in contatto con il poeta e viene perfino accusata di stregoneria da Paolina Ranieri.

Paradossalmente, al secondo tentativo l'"amuleto" pare funzionare, non per magia, ma in senso più psicologico, poiché Giacomo da "Genio", inizia a parlare alla statuetta di "Torquato Tasso", suo maestro ed ispiratore, riferendosi a *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, la statuetta nera assume per lui un significato evocativo.

Tutte le "cose di Giacomo", compresi i plichi ed i fascicoli contenenti i manoscritti del poeta e le penne usate per scriverli, sono custoditi dalla nevrotica Paolina Leopardi, come oggetti di culto di inestimabile valore, pari a quello dell'oro "...*Qui ci sono i giacimenti. Qui*

¹¹¹ Da scanoglio, particolare qualità di cipolla.

¹¹² G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 36.

sta l'oro. E a metterci le mani chi non conosce, andrebbe a scapitarci di matto"¹¹³; dobbiamo molto, quindi, sia alla sorella di Giacomo che ad Antonio, che conservando e pubblicando le opere di Leopardi, nel bene e nel male, hanno fatto in modo che non andassero perdute.

Nella stanza del secondo atto il lettuccio (**fig. 20**) resta il simbolo più forte della presenza di Giacomo e pare essere il feticcio più ambito dalle donne, da Lucella quando ne strappa un lembo e da Paolina Leopardi alla quale stimola impulsi sessuali repressi da molto tempo.

Come il Kimono della principessa Aoi, piegato sul pavimento del palcoscenico del teatro No, rappresenta la sua presenza assenza sulla scena, così Manfredi usa l'elemento magico feticista, che unisce inevitabilmente un oggetto al suo proprietario, per indicare la presenza del poeta anche quando questi è assente. Quando il proprietario viene poi a mancare, l'oggetto a lui appartenuto, come vuole maggior parte delle tradizioni funebri, assume un valore inestimabile, tanto più carico di potere evocativo quanto più è servito al suo possessore.

Le chiavi che Paolina Leopardi tiene in mano nel secondo atto, sono per la donna un simbolo di potere, poiché rappresentano il sia il desiderio di custodire che di imprigionare qualcosa del fratello a Recanati.

Anche oggi, ogni cosa che si pensa sia appartenuta a Leopardi, ha un valore quasi sacro, è tenuto come una reliquia, basta visitare Villa delle Ginestre a Recanati dove tutto è conservato con maniacale attenzione dai suoi "nuovi custodi".

Forse, Manfredi, esaltando l'elemento "feticista" nella commedia, non ha voluto tralasciare l'aspetto "folcloristico" e "fondamentale" che ancora oggi, tiene vivo sia il mito poetico che il ricordo umano di Giacomo Leopardi.

Ranieri, nel terzo atto, è preso dalla preoccupazione di fornire all'amico, sempre più vicino alla morte, un letto nuovo. Con questo "ingombrante" feticcio, Antonio sembra voler contendere alla morte il poeta moribondo ricorrendo ad un espediente materiale, della cui inutilità la sorella Paolina si rende subito conto; infatti, il solido letto che agli occhi di

¹¹³ Ibidem, p. 38

Antonio è augurio simbolico di lunga vita, agli occhi allucinati di Giacomo sembra essere una condanna più che un sollievo.

Capitolo V:
ANALISI SEMIOTICA DEL TESTO

V. 1 Priorità del testo scritto sulla performance

La critica letteraria è concorde con Manfredi nello stabilire la priorità del testo scritto sulla performance, infatti cronologicamente la scrittura precede ogni messa in scena, per K. Elam ad esempio, è la performance teatrale stessa a porre dei vincoli al testo. Quindi la relazione testo e rappresentazione, è più democraticamente da intendersi a doppio senso, nella misura in cui il testo drammatico ha bisogno, per sua natura, di una traduzione scenica e di una scrittura ed il punto di mediazione resta sempre la scena, Manfredi scrive “per” la scena.

Il senso della commedia è incorporato in una prigione linguistica, la trama è geometrica, chiusa da un punto di vista sintattico alle interpretazioni.

V. 2 Le ragioni di un analisi semiotica del testo

La semiotica come “*scienza rivolta allo studio della produzione di significato nella società*”¹¹⁴, ha come funzione principale quella di migliorare la comprensione del nostro comportamento significante. In teatro, svolge una funzione simile, rivolgendosi alla “produzione di significato nella fiction” all’interno del sistema teatrale.

Secondo Keir Elam, per analizzare la messa in scena dello spettacolo, ci si deve rifare a “due semiotiche”: quella del “teatro” e quella detta del “dramma”, la prima riguarda la messa in scena e la seconda riguarda il testo.

Il semiologo, in quest’era, deve prendere in considerazione il materiale testuale come un “corpus analitico” e saper distinguere il materiale prodotto “nel” teatro, da quello composto “per” il teatro (e come già è stato detto Manfredi scrive “per” il teatro).

¹¹⁴ K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, 1988, p. 10.

A partire dal fatto che non è possibile rifarsi ad una personale esperienza dello spettacolo di *Giacomo, il prepotente* del 1989 e avendo a disposizione la “versione per la TV” del 1998, si può avviare la complessa indagine a partire dallo scritto “drammatico”, nella ferma convinzione che sia il testo dell’autore a monte dello spettacolo.

V. 3 Analisi generale degli atti linguistici nel primo atto

Nella prima scena del primo atto, si esplicita progressivamente l’atto illocutorio di Antonio che vuole portare l’amico a fare il bagno, in cambio dei confettini comprati a Sulmona. Infatti, l’argomentazione che permette ad Antonio di entrare nella stanza è: *“lo sai da dov’è che vengo? A Sulmona sono stato. – Per il notaio. Ho una cosa per te ma devi aprirmi se vuoi sapere cosa.”*¹¹⁵

Il carattere “prepotente” di Giacomo, emerge puntualmente ad ogni richiesta dei suoi tutori, che vengono sempre contraddetti con un “no” o con un “motto di spirito” e la situazione scivola nel comico mano a mano che i “no” diventano una costante ostinata nell’atteggiamento del protagonista.

Inoltre, il Giacomo della commedia, ha la caratteristica di non rispondere mai alle domande che gli vengono poste, se non con altre domande, in questo modo sembra volersi difendere dalle invadenti presenze dei suoi amici. Infatti, l’atteggiamento protettivo dei nuovi tutori, figurando simile a quello Recanati da parte della madre Adelaide, fa sì che Paolina Ranieri diventi la “matrigna”, più che “l’anima pia” di cui parla Antonio.

Il carattere di Antonio, più volubile di quello dell’amico, emerge dai discorsi, talvolta accondiscendenti ed alle volte persuasivi, con i quali cerca una via d’uscita per ottenere il “lascia passare” dal “prepotente” ed anche se solo di rado vi riesce è la sua irruenza ad avere l’ultima parola.

Antonio percorre, quasi in sequenza, quattro fasi degli atti linguistici: passando dall’atto commissivo – quando vuole farsi aprire la porta da Giacomo -, all’atto performativo – quando lo vuole convincere a fare il bagno -, a quello illocutorio – quando cerca di corrompere il malato con i confettini di Sulmona -, fino all’atto perlocutorio – quando, preso in braccio

¹¹⁵ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003, p. 18.

l'amico, lo porta fuori dalla camera -. Si può osservare che Antonio ricorre più volte all'atto perlocutorio - tutte le volte che cerca di caricarsi il malato di peso, o quando insiste per pulirgli gli occhi "incisati" (fig. 25) e Giacomo reagisce ora con attacchi di asma nervoso, ora con grida di dolore.

Il dialogo che caratterizza il primo atto, si fonda su una bassa forma di cooperazione da parte del malato, alla quale Antonio reagisce, di conseguenza, con risposte spesso incoerenti, evasive, esempio quando parla Giacomo: "...ma perché, se glielo dissi a Paolina che non ci vado e non ci vado"¹¹⁶ riferendosi al bagno, e Antonio risponde: "Perché è un'anima pia eccolo perché..."¹¹⁷. Il dialogo, superficialmente, pare non godere della cooperazione tra i personaggi, ma riesce ugualmente a farli comunicare e a vederli interagire grazie alle implicature di cui è impregnato; è implicito che Giacomo vuole dire: "...ma perché? Paolina mi aveva promesso che mi avrebbe portato il bacile in camera, di là non ci vengo!" e Ranieri: "Te lo ha promesso perché è un anima pia (nel senso di "buona"), ma per il tuo bene si sacrifica per farti fare il bagno."

Il poeta, che attraverso l'amico pare poter conoscere cosa accade nel mondo, chiede ad Antonio del colera, parla del malessere espresso nelle lettere della sorella e si perde in lunghe dissertazioni sulla noia e sull'odorato. Tali "convincenti" ma inopportune riflessioni, hanno il secondo fine di ritardare il momento del bagno, parlare d'altro è infatti un volto della menzogna, è un modo di mentire usando un diversivo.¹¹⁸ Il poeta, abile con le parole, riesce a raggirare Antonio con discorsi connessi tra loro "come lo sono i pensieri nel sogno"¹¹⁹.

Ranieri che possiede un'abilità minore con le parole, si avvale del suo rude dialetto napoletano e di frasi fatte che sanno di saggezza popolare. Antonio, andando spesso in escandescenza ed alzando il tono della voce, cerca invano di assumere il controllo della situazione che tende a sfuggirgli di mano.

¹¹⁶ Ibidem, p. 19.

¹¹⁷ Ibidem, p. 19.

¹¹⁸ C.CASTELFRANCHI, *Bugie finzioni e sotterfugi*, Carrocci, Bologna, 1998.

¹¹⁹ Uno dei meccanismi alla base del motto di spirito, è proprio la libera associazione di parole, di discorsi, ricorrendo ad immagini miste, nelle quali persone ed anche oggetti si fondono come nel sogno, suscitando talvolta il riso.

Solo attraverso una lunga serie di atti illocutori e perlocutori, riesce a raggiungere il suo scopo. Nell'atto linguistico forse più comico del primo atto, Antonio, con domande retoriche particolarmente efficaci, riesce ad ottenere tre forzati "no" di accondiscendenza da parte del poeta, sembra voler dire: "dato che non riesco ad ottenere un sì, voglio ottenere almeno un no!"; la parte in questione è la seguente, Antonio chiede a Giacomo, usando frasi retoriche:

*"Oh!... Dico, lo senti che traffico là fuori?... Ma ti pare che coi mille impicci della casa si debba stare tutti messi al tuo servizio - e dunque?... Son capricci da farsi? - E' maniera questa?... Fossimo tuoi nemici - peggio. - L'avessi vista Paolina mia - e nu poco 'e crianza!... m'è corsa incontro cu 'na faccella, senza spiegarsi il come e perché. "Forse è per me" si dice, povero angelo! E m'implora di implorarti e non capisce. - Ma guardatelo che trema, addirittura!... (L'altro si ribella, fa cenno di 'no' col capo) Sì che tremi, altro che no! E fermo co' 'ste mmani!... (Più grave) I' t'aggio 'ntiso a te. - Oh!... Ma veramente credi che ti vogliamo fare come ai polli nell'acqua bollente?... Ca ti vulimmo fa' schiattà comm'a 'nu granghio? Come a quelli infettati dal colera, questo ti pensi?... (L'altro, sforzandosi, fa ancora cenno di 'no' con la testa). Sì, proprio questo ti pensi. In città lo fanno, e c'è chi prega per esser lessato. C'è chi paga; 'o ssapivi, sì?... (Silenzio) Aggio visto bbuono?... Tu te crerissi ca te sapimmo appestato e ce simmo misi appaura - o Muccio mio!... Puoi davvero immaginarti che sia tanto scellerato?... (L'altro fa ancora 'no') Allora se è no, Giacomè, spiegami tu: ti pare normale che un cristiano, sacramento e tutto, se ne debba scappare per un poco d'acqua? Manco fossi 'nu gatto ca se sa comme la fujie!... "*¹²⁰

Giacomo, dal canto suo non perde occasione di sbeffeggiare Antonio, e converte le argomentazioni dell'amico attraverso il meccanismo rovesciamento:

"ANTONIO: Infine: la vuoi dare o no a questo tuo povero, tribolato amico la possibilità almeno di cavarsi gli abiti lerci che ha indosso da iersera e di buttarsi un poco in santa pace a riposare?..."

GIACOMO: Lo vedi?... Hai bisogno di lavarti più tu di me.

¹²⁰ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003, pp. 23-24.

Oppure, di nuovo usando la libera associazione di parole, questa volta per assonanza, giocando con le parole:

ANTONIO: Sù, levati, Giacomo!

GIACOMO: Levati e lavati.

ANTONIO: Ecco, levati e lavati.”¹²¹

Il poeta, riesce a sbeffeggiare, oltre l’amico, anche la malattia, convertendo la sofferenza in riso ed in preda ad un un attacco d’asma esclama:

*“...sai cosa ho scoperto? Che l’asma, se la converto in riso mi si calma. E non un poco, ma del tutto. Sei avvertito: ci impegneremo a ridere!”*¹²²

La confidenza che intercorre tra i due amici, è un elemento ribadito dall’atteggiamento complice con il quale, di nascosto, Ranieri regala ad esempio i dolci a Giacomo, oppure quando parla di donne con lui e allo stesso tempo sembra fare “bel viso a cattivo gioco” alla sorella Paolina; talvolta Antonio sembra un “doppiogiochista”, un “traditore” (come suggerisce Giacomo¹²³) e sembra in effetti combattuto tra l’amicizia con il poeta e il rispetto perentorio per la sorella.

Tratti di umorismo nero, di vittimismo e di ghiribizzo si annidano tra gli atti linguistici del poeta recanatese, contrapponendosi al permaloso e insistente atteggiamento del napoletano.

V. 4 Analisi generale degli atti linguistici nel secondo atto

Analizzato attraverso gli atti linguistici il rapporto tra i due protagonisti del primo atto, si può passare al rapporto di subordinazione che caratterizza il dialogo tra Paolina Leopardi e Lucella nel secondo atto, che finisce con una sorta di ribaltamento dei ruoli; all’inizio la serva ubbidisce a tutte le richieste della padrona di casa, ma successivamente, offesa nell’orgoglio e con la paura di essere scoperta dei piccoli “Furti”, inizia a

¹²¹ Ibidem, p. 24.

¹²² Ibidem, p. 24.

¹²³ Ibidem, p. 17: Giacomo, all’inizio del primo atto, dice ad Antonio: “Io sarò spiritoso ma tu sei traditore.”

pilotare lei il discorso, per uscire al più presto da quel opprimente ambiente e per non perdere la corriera.

In questo atto di mezzo, durante lo sproloquio che lo caratterizza, vengono alla luce tutte le nevrosi di Paolina Leopardi che racconta la sua infinita e tormentata solitudine all'ospite. L'atto linguistico a cui bisogna far riferimento è l'illocuzione, dato che è implicito, nei discorsi di Paolina, che voglia lasciare intendere una situazione data: "Dato questo, lascio a te tirare le conclusioni" ed un carattere commissivo, poiché in questo modo Lucella e così gli astanti sono chiamati indirettamente in causa. Questa forma dialogica è utilizzata da Paolina per la nevrotica paura di essere udita dalla madre e per rendere noto il suo malessere, ma Lucella sembra non rispondere alla padrona come ella vorrebbe, sembra che abbia difficoltà a comprendere a cosa essa stia alludendo, ma capisce molto bene l'importanza di quello che le è stato commissionato.

Paolina Leopardi tende a perdersi in lunghi discorsi, che prolungano la permanenza di Lucella alla "Reggia di Recanati", racconta i suoi ricordi, della camera buia e delle ore trascorse con il fratello a scrivere i suoi pensieri, lasciando intendere che il suo legame con Giacomo è stato ed è più forte del sodalizio che ora lo tiene legato al Ranieri, Paolina paragona una vita intera ai sette anni di sodalizio nel Napoletano, lasciando trapelare la sua inquietudine al riguardo.

C'è apparentemente una cooperazione univoca in questo dialogo, Lucella deve dire soltanto "sì", ma mentre Paolina sembra proseguire il discorso di carattere commissivo, le parole della serva suonano sempre più come un monito alle orecchie della padrona. Lucella nella possibilità di dire ciò che pensa, poiché nel suo ruolo le è concesso proprio come ad un Pulcinella; nei suoi brevi interventi, ritenuti sconvenienti dall'interlocutore, mette la padrona in condizione di riconoscere la ragione della sua nevrosi, legata per lo più alla suo reprimere la passionalità.

Verso la fine del secondo atto, in un primo momento, Lucella per rispondere alla padrona, forse fraintendendo la domanda, risponde: "*Annema nun me prennette. Annema viva nun me prennette mai.*"¹²⁴, tale risposta, assai diretta e contribuisce a turbare l'animo della donna. In un

¹²⁴ Ibidem, p. 50.

secondo momento quando la serva dice: *“Tu sì bullente e nun lo vuò senti... - nonostante stia parlando di sé stessa - Chisto pecchè mò simmo tra femmene.”*¹²⁵, volente o nolente fa monito alla zitella di Recanati della sua situazione; Paolina rimprovera Lucella per il linguaggio usato ed ella, ferita nell'orgoglio dicendo di non mancare mai di rispetto, rincara la dose: *“E chi non sa farsi portare rispetto a sé, nemmeno sa portarlo per gli altri.”*¹²⁶ facendosi più aggressiva.

Ascoltando il lungo discorso di Paolina Leopardi sulla propria vita e sui propri rimpianti, sembra di assistere ad una seduta di psicoterapia, in cui il silente psicologo sembra essere Lucella; poi, come in un racconto freudiano, la paziente sembra riuscire a placare le sue frustrazioni con la soddisfazione momentanea data dall'appagamento delle sue pulsioni sessuali nello sfogo finale, in cui la donna soffoca il pianto in un atto di autoerotismo. Questo accredita l'ipotesi che Lucella sia sì florida, ma anche che sia furba, indirettamente vuole “provocare” la padrona “a buon fine”, per aiutarla a “guarire” con una sorta di “terapia” ad urto (per restare nella metafora della seduta psicanalitica) prima di congedarsi e partire con la diligenza.

Mentre all'inizio dell'atto la serva risponde timidamente e prudentemente alle domande della padrona di casa: domande retoriche *“Siete una buona ambasciatrice voi?”*¹²⁷ e tendenziose *“Poi...(Ranieri) di figura si dice assai un bell'uomo.(...) è quel che si dice o che davvero è?”*¹²⁸. Verso la fine dell'atto Lucella lentamente “si rivela” dimostrandosi più loquace di quel che appare.

Queste qualità nascoste di Lucella, che nella commedia vengono lentamente svelate, prima dal suo comportamento - quando ruba nella stanza di Recanati - e poi dalle sue parole - quando si dichiara a Giacomo-, il personaggio pare in continua evoluzione, similmente al personaggio di Leopardi che regredisce a causa dell'aggravarsi delle sue condizioni.

Lucella prima di partire con la diligenza, in seguito alla sua presa di posizione, offesa nell'orgoglio, preferisce non proferire parola, avrebbe altro

¹²⁵ Ibidem, p. 50.

¹²⁶ Ibidem, p. 51.

¹²⁷ Ibidem, p. 36.

¹²⁸ Ibidem, p. 37.

da dire ma si avvale della facoltà di non rispondere; poi, accondiscendente, ascoltate le ultime raccomandazioni della padrona, si congeda con una preghiera.

Le chiavi tra le mani di Paolina, oltre ad avere un valore feticista¹²⁹ sono “indicate”¹³⁰ spesso nel testo di Manfridi, il tremore delle mani che le accarezzano è sintomo del un nevrotico senso di conservatorismo della donna nei riguardi degli scritti del fratello (senza cadere in scontati doppi sensi).

La frenetica ricerca del cerchietto di legno usato da Mamà, con la funzione di misurare le uova (**fig. 30**), è un espediente drammaturgico che serve ad accentuare (visto l’uso che ne viene fatto) l’inverosimile puntiglio di Adelaide Antici nelle faccende più banali, il significato simbolico dell’oggetto è rafforzato dal fatto che non compare in scena ma viene soltanto descritto.

Un elemento fortemente teatrale, è il sistema con cui Paolina Leopardi tiene la sua corrispondenza segreta, agli occhi della madre ed è spiegato a Lucella in confidenza nella commedia:

“Lassù, guardate...: per la finestra, quell'altra finestra in faccia, là dal cortile... la vedete? Quella. Ebbene. Alla mattina, quando mi levo dal letto, la mia prima apprensione è di correre a vedere dall'altra mia finestra, di dove dormo e sto, quella - appunto! In quell'ansia - oh, breve - cova una gioia che raramente sfoga. Perché lì su, se vi compare un vaso di fiori sopra alla sua cornice, vuol dire che per me c'è della posta. Per me. Ed è tanto, mi credete se ve lo giuro?, è tanto se allora non levo un urlo per il solo immaginarmi ciò che di lì a poco mi sarà dato. Una voce di fuori. Pessima, forse - ma anche il dolore, ad aspettarlo, m'è quasi gradito se nuovo; poi conta solo che tutto può essere. E il cervello mi va in fiamme. Da chi? Da chi?... Da Giacomo, forse. O dalla mia Vittorina, o... - Insomma! Scendo a un punto stabilito della biblioteca e lì m'incontro col commesso che già è stato dal mio complice del vaso - che poi m'è confessore e può togliermi dal peccato già all'istante!... - Il ricevuto, così, che fu trasmesso ad altri - da altri, in quell'auletta, viene trasmesso a me. E' così che so

¹²⁹ Spiegato ampiamente nel capitolo IV paragrafo 5 “I Feticci” p. 63.

¹³⁰ “Indice” da intendersi in senso semiotico.

qualcosa del mondo. E' così che il mondo, almeno presso quelli che dicono di amarmi, sa qualcosa di me."¹³¹

Il vaso di fiori, semplicemente osteso sulla finestra assume il valore di indice, per Paolina è il segnale o simbolo che una lettera per lei è stata recapitata; nelle opere drammaturgiche, più che in letteratura, queste forme indicali sono in genere molto presenti.

Per dare notizia veritiera al fratello, riguardo suoi matrimoni mancati, Paolina avvalendosi della forma anaforica, racconta a Lucella i fatti e i motivi che l'hanno vista respingere o essere respinta dai suoi "pretendenti": un omonimo di Ranieri – dalla vita troppo mondana l'ha trascurata-, un certo Marini – prima promesso, poi eclissato per due volte senza un apparente motivazione – ed infine un giovane insistente signore di Recanati – ricusato due volte da Paolina perché poco abbiente e digiuno di letteratura– .

Paolina rimasta sola nella stanza, dopo aver richiuso le finestre, si rivolge a Mamà riferendole che l'ospite se n'è andato, poi nel buio, mettendo la mano tra le cosce, indicando quindi il suo sesso, invoca Giacomo, poi la voce della madre, "tuonando" sulla scena, interrompe l'azione.

V. 5 Analisi generale degli atti linguistici nel terzo atto

Nell'ultimo atto, la presenza di quattro personaggi nella camera da letto, rende la scena claustrofobia. Solo dopo l'arrivo di Danzica, quando i fratelli Ranieri escono dalla porta (quindi dalla scena), Lucella viene lasciata sola vicino a Giacomo e l'atmosfera si rilassa.

Il dialogo è condotto da Antonio Ranieri, lui rivolge le domande alla sorella parlando delle condizioni di Giacomo; la sorella, dal canto suo, insiste perché si facciano i conti, l'atto linguistico di riferimento è l'illocuzione dato che le argomentazioni portano a dire: "Le cose stanno così Antonio, decidi tu."

Nel dialogo tra i fratelli Ranieri la cooperazione è biunivoca, c'è intesa e confidenza, Antonio cerca di convincere la sorella che l'acquisto del

¹³¹ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003, p. 43.

letto è stato indispensabile e tende a far sì che l'interlocutrice la pensi diversamente, mentre Paolina usa l'atto illocutorio per esporre le sue ragioni.

Giacomo è un personaggio passivo, all'inizio dell'atto dorme, poi lentamente ne diventa il protagonista.

I sussulti di Lucella alla vista del malato, è interpretato dai Ranieri come la simulazione di una commediante, il riferimento al teatro non è casuale, la serva, più degli altri personaggi è un personaggio teatrale e nella società ha un determinato ruolo.

Nel delirio di Giacomo non c'è dialogicità, il poeta sembra parlare da solo, fino a che Lucella, riuscita ad entrare in contatto con lui tramite la statuetta rubata a Recanati inizia a dialogarvi.

Per il gesto di mostrare la statuetta, Paolina Ranieri accusa di stregoneria la serva, ma Antonio leggendo la targhetta capisce che non si tratta che di Torquato Tasso e vuole sapere a chi Lucella l'abbia rubata. Lucella mente, rispondendo prima con una domanda: *"E arrubbata a chi?..."*, poi confessa il falso dicendo di averla comprata per regalarla al malato, ma non è creduta e subisce passivamente, resta a sentire, l'atto perlocutorio di Antonio che le comanda implicitamente più obbedienza.

Antonio, gridando in strada dalla finestra, si rivolge alla folla riversata in Vico Pero che ostacola il passaggio di Danzica ed usando la perlocuzione incita l'uomo ad usare la frusta, se necessario, per farsi largo tra la gente.

Lucella ottiene il permesso di portare la statuetta a Giacomo, che comincia a parlarci solo quando i Ranieri escono dalla stanza per andare incontro a Danzica. E' Lucella stessa a convincere Paolina Ranieri a seguire il fratello, andato in escandescenza con il padrone della stanza: *"Scendete anche voi, signori..."* – rivolgendosi a Paolina - *Stategli appresso. Voi qualcosa gli dite, un poco lo fermate. 'O frate vuosto se si accende è duro..."*¹³², con il secondo fine di poter parlare sola con il poeta.

Senza la presenza dei padroni, la distanza sociale della serva sembra diminuire e davanti al corpo inerte del malato la donna trova il coraggio di esprimersi quasi "alla pari"; il "voi" assume allora un significato meno

¹³² Ibidem, p. 62.

referenziale ed è usato più per abitudine, perdendo in parte la sua connotazione di distanziatore sociale. Le argomentazioni anaforiche e le implicature insite nel discorso di Lucella, portano progressivamente alla richiesta esplicita, fatta al malato, di poterlo baciare.

Dopo la dichiarazione della serva, il malato sembra “fingere” di non ascoltare, forse mente, ma fino a quel momento non è indicato che Giacomo stia fingendo; l'atmosfera si rilassa come mai nel testo, fino al sorriso di Giacomo e la vicinanza aumenta fino all'ultimo passo di Lucella al quale segue l'entrata di Paolina Ranieri. L'atto di Lucella è del tipo illocutorio e nell'estratto del paragrafo seguente è analizzato in modo più specifico.

Dopo che Paolina Ranieri è tornata nella stanza, rimproverata Lucella di non aver svuotato il pitale, parla delle deiezioni di Giacomo: “...*Per intanto l'avete visto, a non dar retta, che brutto colore tiriamo fuori con quello stomaco così inguaiato?*”¹³³, Il malato, usando una forma performativa a carattere direttivo “*Zitta, per carità... ve ne scongiuro, zitta!*”¹³⁴ la esorta a tacere e sempre delirando dice: “*Stà gente. Me ne vergogno.*”¹³⁵

E' comica la risposta alla domanda che Giacomo pone a sé stesso: “*Possibile che a me dicesse?...*” intendendo Lucella e Paolina Ranieri scherzando: “*E appunto non lo credo anch'io.*”; in seguito Giacomo ha una crisi, che sfocia in un attacco d'asma, invoca la serva: “*Se era a me, chiamatela!... (Silenzio) Richiamatela!!!*”¹³⁶ e poi chiama in soccorso l'amico.

Si calma solo quando ottiene la sua cassetta contenente le cesoie e la stringe tremante al petto; per spostare Giacomo dal letto ad un giaciglio preparato in terra, Antonio ricorre ad un atto perlocutorio fisico improvviso ed il malato risponde con una nuova crisi respiratoria.

Quando si è di nuovo calmato, Giacomo inizia un nuovo delirio, sembra parlare con la sua Pilla del proprio male “metaforicamente” vedendolo come “una figura che chiede di essere amata”.

¹³³ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003, p. 65.

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Ibidem

Anaforicamente sembra poi ripetere la frase di Paolina Leopardi nel secondo atto: “...NEL BUIO CHE M'E' CARO...”¹³⁷ e si rammenta, o sogna, un ricordo piacevole della sua infanzia, in cui è nudo nel buio della stanza di Recanati con la sorella.

Nel delirio il poeta nomina Torquato Tasso, vede Mamà, si sente perseguitato da presenze invisibili, immagina la luce come un passero imprigionato in una gabbia, esprime il suo “credo” nell’eterna morte e trascinandosi nella stanza, verso la finestra, sembra voler fuggire dalla madre, il dialogo di Leopardi con i suoi fantasmi, il delirio in genere, non gode necessariamente di alcuna forma di cooperazione.

Antonio soccorre l’amico, che in preda a una fortissima crisi vuole luce ed aria, lo fa sedere di nuovo sul giaciglio in terra ed accesi i candelabri, disperato, lo scongiura di “vedere” la luce, con l’ultimo atto perlocutorio prima della fine: “*La vedi?.. Allora la vedi?.. Di che la vedi!..*”¹³⁸, poi , Giacomo si rivolge all’amico con l’emblematica frase: “*Titò... - adesso... non mi sto annoiando. - Non mi sto annoiando.*”¹³⁹ (fig. 32)

V. 6 Analisi specifica di un estratto: la dichiarazione di Lucella

La serva Lucella, rivela la sua furba natura nel terzo atto, precisamente nell’estratto che ho deciso di analizzare in modo più specifico localizzato nel momento in cui:

“La serva estrae dagli abiti la statuetta nera (rubata a Recanati), Paolina pensando che si tratti di una “fattura” fa volare la statuetta a terra. Antonio la raccoglie e vi legge che si tratta di “Torquato Tasso” e chiede a Lucella a chi l’abbia rubata. La cameriera dice di averla comprata per regalarla a Giacomo... La scena viene interrotta dall’arrivo di Danzica (scorto dalla finestra da Paolina) che ha difficoltà a passare nella strada. Prima Antonio e poi Paolina lasciano la stanza. Lucella rimasta sola porta la statuetta a Giacomo che vede in essa Mercurio che porta buoni sogni... Il

¹³⁷ Ibidem, p. 69.

¹³⁸ Ibidem, p. 73.

¹³⁹ Ibidem

poeta esorta Lucella a pregarlo, poiché *“Mai nessuno lo prega, ma lui ascolta chi lo prega...”*¹⁴⁰.

L'uso dell'analisi semiotica può riguardare un'intera opera, ma anche un breve estratto. Ripropongo quindi per intero l'estratto che ho denominato “la dichiarazione di Lucella” per farne un'indagine più specifica, legata all'analisi logica di ogni singola frase:

“LUCELLA Ma a me lo dite?...Io a voi voglio pregare. E' a voi che voglio pregare. (Giacomo non risponde. Lucella, sempre tenendo ben alta la statuetta, arretra verso l'angolo dove già stava) I ' v'aggio ascoltato, notte a notte. Respiro a respiro. ORE E ORE IN QUESTA CAMERA BUIA...-dite a me che sogno ma 'i aggio mirato i vostri sogni e penzo...non fosse così -se potevate parlarmi come si parla tra due che non cianno altro mezzo che loro e basta... che si guardano e si parlano- ma allora proprio, Gesumio, cosa ci avreste fatto della mia testa che già accusi se ne perde come l'acqua dal secchio...-uè! Mi sentite mo...(Una pausa. Passa la statuetta da una mano all'altra per far riposare il braccio) Io, se mi metto a sognare, finisce che mi perdo i sogno vostri. E che dormo? No?... mi stropiccio gli occhi, mi tengo sveglia, vi guardo. Vi sento. - faccio bella e buona quello che comandano e così ne approfitto. Me ne approfitto più che se arrubassi sopra i soldi della spesa. (Piano, come in una confidenza) me ne approfitto leggendo, che con quelli è peggio che arrubbare. Peggio. (Una pausa) I' me mettesse accuvata 'ncoppa 'o letto vuosto e accusi me ne stesse. Sempe. Sempe. A ve guardà. Se mi lasciate, mo, stutate ogne ccosa comm'a 'nu stoppino. (Una pausa. Le parole si confondono) Io...o Vergine Madre (sforzandosi infine a dire) io tengo...un'affezione per voi che a me 'nzomma, a me pare di volervi un poco bene assai. Vabbuò...dicimmo 'pe 'mmò. Dimane chi'o ssape!...

Ma si murite spegnete pure a questo. (Ancora facendosi forza) e i' mò penzo che...i' vaggio tuccato e arrevutato tantè chelle vote e in tutte chelle manere che mò nun me sembrarria accusi di scandalo una piccolezza - che, 'inzomma...sarebnbe niente se me ne venissi appena solo pe' 'nu vaso...uno solo piccerillo. (In silenzio) Vi posso baciare o no?... (Giacomo sorride. Evidentemente ascolta, ma tace. Lucella abbassa

¹⁴⁰ Ibidem, p. 63.

finalmente il braccio) La vostra vita s'allontana dalla mia dopo a 'stu fatto grosso, a 'sta cosa enorme...- oh! Mi sentite o no?...Se uno subito mò mi prendesse e mi buttasse in un bosco a fare il suo comodo non mi farebbe di meno di quello che avete fatto voi a me - Scettateve! (Ma Giacomo è sveglio e continua a sorridere) I' nun voglio fernì comm'a chilla suora vuosta ca ciavete zucato l'anema con tutti i cummannamenti... i' nun vogghio fernì comm'a issa - comm'a 'na bizzocca addolorata ca nun sape chiù manco chello ca tene fra le cosce... Scetateve... Poi non succede più niente – ma ve lo posso dare un bacio?... Per una volta, ve lo posso dare o no?... (Silenzio) Ve lo posso dare un bacio?... (Un lungo silenzio, poi la risata di Gioacomo si fa quasi percettibile.)

GIACOMO Gloria in excelsis Deo...

LUCELLA E' si?...

GIACOMO ...Gloria ... Gloria...

LUCELLA Nemmanco sulla bocca se nun ve piace... (Un silenzio) Io vengo...

(E muove un passo, ma subito sulla soglia si presenta Paolina . Lucella si immobilizza mentre l'altra pare ricacciata indietro da un fetore insopportabile.) ¹⁴¹

Paolina, avvertito il forte odore, manda Lucella a vuotare il pitale, irrompendo al momento del bacio, interrompe l'azione annunciata da Lucella.

“Giacomo si vergogna e la implora di essere più discreta di fronte a Lucella. Il poeta vuole che la donna torni da lui, delira, invoca Antonio in aiuto. La serva torna ma Paolina non la vuol fare avvicinare, poi entra pure Antonio. Giacomo ha un forte attacco d'asma, l'amico lo solleva e lo posa su un giaciglio preparato a terra, demolisce il vecchio letto per fare spazio al nuovo. Quando il letto viene portato nella stanza sembra entrare una lugubre pietra tombale...”

Da questo punto in poi, la febbre, l'asma, la cecità, porteranno Giacomo Leopardi al delirio e alla morte.

¹⁴¹ Ibidem, pp. 63-64.

Vengono analizzate, in questo paragrafo le implicature del dialogo, l'anafora retrospettiva, i riferimenti extratestuali e le forme metalinguistiche del singolo estratto.

Inoltre considerando il dialogo un "azione drammatica" vengono prese in esame: la consistenza degli atti linguistici (autorità e felicità; la menzogna); i turni di battuta e la cooperazione nel dialogo.

La vicinanza sociale a Giacomo, denota che parlando, Lucella non possa che rivolgersi a lui e lo stesso varrebbe per il poeta se si fosse sicuri che sia cosciente di ciò che sta accadendo.

Nella scena, la mano di Giacomo, si alza per indicare il bisogno di tenere in mano la statuetta per poterla vedere, essa è quindi indicata dal suo braccio alzato: starà cercando un punto di un contatto con la realtà, o di fuga dal reale attribuendo un significato magico alla statuetta?

I molti puntini di sospensione, nella maggioranza dei casi, sono i momenti in cui Lucella cerca le parole giuste, tra detti popolari e frasi fatte, per essere all'altezza della situazione.

"LUCELLA ma a me lo dite?..."¹⁴²

Dopo aver ascoltato il delirio del poeta (risvegliato dalla statuetta nera), è l'unica a prenderlo sul serio e a dare, a modo suo, un senso a ciò che dice. Lucella risponde retoricamente, indicando se stessa, ad una domanda che non le è stata volontariamente posta: "Dite a me di pregare Mercurio?"

C'è inoltre un riferimento anaforico, a ciò che Giacomo aveva detto in precedenza, delirando, riguardo a Mercurio, a Paolina R.: "Porta tanti, e lievissimi, sogni..." e poi ancora, quando Lucella è presso Giacomo, sempre riferendosi al dio pagano: "Pregalo!... Pregalo!..., Mai nessuno lo prega, ma lui ascolta chi lo prega..." ecc.

"Io a voi voglio pregare. E' a voi che voglio pregare."¹⁴³

"Io voglio pregare voi (di qualche cosa che verrà in seguito esplicitato)". È un commissivo performativo, ripetuto due volte. Il significato delle due frasi non cambia, ma cambia la struttura superficiale della frase, il senso.

¹⁴² Ibidem, p. 63.

¹⁴³ Ibidem

Nel primo caso è implicito il verbo ed il pronome relativo: “Io (è) a voi (che) voglio pregare.”.

Nel secondo caso, ad essere implicito è il soggetto “(Io) E’ a voi che voglio pregare.”.

La prima frase ha un forte valore indicale legato più al soggetto che al complemento.

Nella seconda frase è il complemento oggetto ad essere più intensamente indicato, l’attenzione è rivolta all’azione indicata dal predicato verbale “voglio pregare”.

“(Giacomo non risponde. Lucella, sempre tenendo ben alta la statuetta, arretra verso l’angolo dove già stava)”¹⁴⁴

Giacomo è passivo, Lucella tiene alta la statuetta, riconoscendo in essa un tramite per farsi ascoltare dal poeta e continua ad indicarla perché Giacomo la possa vedere. In seguito la statuetta perde la sua connotazione indicale, restando comunque ostesa. Lucella va a sedere, dove stava prima, in prossimità del letto.

“I ‘v’aggio ascoltato, notte a notte. Respiro a respiro.”¹⁴⁵

“Io...” E’ una deissi personale, implicazione del soggetto nell’esplicazione della sua partecipazione.

“Io vi ho ascoltato, tutte le notti. (Io ho ascoltato) ogni vostro respiro”

E’ una frase anaforica poiché la serva racconta qualche cosa che è successa;.

La frase inizia con una deissi personale, il riferimento è al senso dell’udito, usato al tempo passato, è ancora anafora.

“notte (dopo) notte” si riferisce al passare dei giorni, mentre “Respiro (dopo) respiro” al passare dei secondi; l’immagine è molto forte poiché per la serva, il tempo è scandito dal respiro del poeta.

“-ORE E ORE IN QUESTA CAMERA BUIA...”¹⁴⁶

“(Io sono stata) ore ed ore in questa camera buia-”

¹⁴⁴ Ibidem

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Ibidem

E' una frase anaforica, il tempo che scorre è scandito dalle ore che si susseguono e che si sommano come in una funzione: "ore + ore", è un'immagine del tempo che scorre.

Il riferimento è indicale e si riferisce al presente, ciò che fino ad ora era solo osteso, viene indicato: "in questa camera buia-" e conduce l'anafora al presente.

"...dite a me che sogno ma 'i aggio mirato i vostri sogni e penzo...non fosse così..."¹⁴⁷

"Voi mi dite che sogno, ma io ho contemplato i vostri sogni e mi viene da pensare che se non fosse successo così"

E' una frase anaforica. "Voi" deissi personale usata per indicare Giacomo, "mi dite che sogno" è riferito a ciò che il malato aveva detto delirando a Lucella.

"oh contemplato i vostri sogni" l'atto di aver contemplato allude probabilmente all'uso dei sensi dell'udito e della vista utilizzati per vegliare sul malato.

"Penso" Tempo presente, la serva sta per formulare un'ipotesi che somiglia ad un "Credo che", se "non fosse successo così", se non le fosse accaduto di vegliare sui sogni di Leopardi allora...

"-se potevate parlarmi come si parla tra due che non cianno altro mezzo che loro e basta... che si guardano e si parlano-"¹⁴⁸

"-Se mi aveste parlato come due persone si parlano e che non hanno altro mezzo che le loro parole soltanto...- "

Il paragone utilizzato, suggerisce il tipo di rapporto che lega la serva al malato. Mentre le persone normalmente disquisiscono con le parole, Lucilla non ha mai avuto né il permesso di parlare a Giacomo e nemmeno avrebbe probabilmente capito il suo profondo dotto pensiero (ciò è tutto da discutere); il suo rapporto si esaurisce nel guardare e nell'ascoltare, utilizzando sensi liberi dal controllo del padrone.

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Ibidem

“-ma allora proprio, Gesumio, cosa ci avreste fatto della mia testa che già accusi se ne perde come l’acqua dal secchio...”¹⁴⁹

“Se ci fossimo potuti parlare come due persone che si guardano e si parlano chissà allora, Gesù mio,

Lucella considera la possibilità se avesse potuto disquisire con Leopardi e si chiede “chissà allora”,

cercando di immaginarsi una “figura” adatta a spiegare, (cosa si sarebbero detti...)

“...cosa avreste fatto della mia testa che già così perde come l’acqua dal secchio...”

E’ una metafora, Lucella paragona la sua testa a un secchio pieno che perde acqua, come potrebbe “contenere” la sua testa, la complessa e inafferrabile filosofia del poeta?

“-uè! Mi sentite mo...”¹⁵⁰

“-Allora! Mi state ascoltando adesso...”

“uè!” Lucella richiama all’attenzione, è il canale dell’udito ad essere interessato.

Sembra un tempo imperativo, la frase è di carattere perlocutorio, il parlante fa una richiesta precisa all’utente di ascoltare, di stare a sentire.

“(Una pausa. Passa la statuetta da una mano all’altra per far riposare il braccio)”¹⁵¹

C’è un attimo di pausa e l’attenzione si sposta per un attimo di nuovo alla statuetta che viene in un certo senso di nuovo indicata. Si riferisce al fatto che si ritorna a parlare di “sogni”.

***”Io, se mi metto a sognare, finisce che mi perdo i sogno vostri.”**¹⁵²

“Io, se mi mettessi a sognare perderei i vostri sogni”

¹⁴⁹ Ibidem

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Ibidem

Le implicature continuano a sussistere nel discorso anaforico del parlante. E' implicito che se la serva dormisse, non potrebbe vegliare sui "sogni" del malato.

Questa e le due frasi che seguono sono legate da implicature. *

"Se mi mettessi a sognare..."

"Se mi mettessi a dormire..."

"Se non facessi diligentemente tutto quello che vogliono..."

Allora

"Non potrei guardarvi, sentirvi, non potrei approfittare della vostra Poesia..."

***"E che dormo? No?... mi stropiccio gli occhi, mi tengo sveglia, vi guardo. Vi sento."**¹⁵³

"E io cosa faccio, dormo? No?..."

E' una domanda che Lucella pone a se stessa, è retorica nel senso che Lucella conosce la risposta (non dormirebbe), ma anche chi ha letto fino a questo punto la conosce. Inoltre la risposta viene anche esplicitata.

"Mi stropiccio gli occhi, cerco di restare sveglia e vi guardo. Io vi ascolto."

Prosegue il discorso anaforico.

***"faccio bella e buona quello che comandano e così ne approfitto. Me ne approfitto più che se arrubassi sopra i soldi della spesa."**¹⁵⁴

"Io faccio diligentemente quello che mi comandano e comportandomi così posso starvi vicino. Io preferisco approfittare di ciò che rubare sui conti della spesa."

La serva fa riferimento alla poesia di Leopardi inestimabile quanto la sua persona, ha fame di poesia.

"(Piano, come in una confidenza)

me ne approfitto leggendo, che con quelli è peggio che arrubbare. Peggio. (Una pausa)"¹⁵⁵

"Io me ne approfitto leggendo e per i Ranieri questo è peggio che rubare."

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ Ibidem pp. 64-65.

¹⁵⁵ Ibidem p. 65.

Lucella, sa quanto è importante ed inestimabile ciò che Leopardi scrive, ma anche ogni cosa che dice. Lo legge di nascosto, rubando l'esclusiva ai suoi copisti Antonio e Paolina.

La cultura e la Poesia sono il prezioso bottino, a cui anelano, più che mai, i poveri e gli oppressi.

“I’ me mettesse accuvata ‘ncoppa ‘o lietto vuosto e accussì me ne stesse. Sempe. Sempe.”¹⁵⁶

“Io mi metterei accovacciata sopra il vostro letto e così me ne starei sempre. Sempre. Sempre.”

Lucella contempla la possibilità di accovacciarsi sul letto con Giacomo.

“A ve guardà. Se mi lasciate, mo, stutate ogne ccosa comm’a ‘nu stoppino.”¹⁵⁷

“A guardarvi. Se adesso mi lasciate spegnete ogni cosa come uno stoppino”
E’ espressa in questa frase, la metafora forse più famosa, la morte che soffiando spegne la fiamma della vita.

“(Una pausa. Le parole si confondono) Io...o Vergine Madre (sforzandosi infine a dire) io tengo...un’affezione per voi che a me ‘nzomma, a me pare di volervi un poco bene assai. Vabbuò...dicimmo ‘pe ‘mmò. Dimane chi’o ssape!...”¹⁵⁸

“Io... oh Vergine Madre,” invocazione “io vi sono affezionata perché mi sembra di volervi molto bene. Va bene, diciamo per ora e domani chi lo potrà sapere?” c’è un riferimento al futuro.

“Ma si murite spegnete pure a questo.”¹⁵⁹

“Ma se morite voi, muore anche questo sentimento.”

“Ma se morite spegnete pure questo (volervi bene).

Ma se voi morite, anche questo sentimento morirà.”

C’è un riferimento a cosa implicherebbe la morte di Leopardi per la serva.

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Ibidem

“(Ancora facendosi forza) e i’ mò penzo che...i’ vaggio tuccato e arrevutato tantè chelle vote e in tutte chelle manere che mò nun me sembrarria accussì di scandalo una piccolezza - che, ‘inzomma...sarebbe niente se me ne venissi appena solo pe’ ‘nu vaso...uno solo piccerillo.”¹⁶⁰

“Io ora penso che avendovi toccato e rigirato tante di quelle volte e in tutte quelle maniere, ora non mi sembrerebbe così scandaloso questa piccolezza – perché in breve, non ci sarebbe nulla di male se mi avvicinassi per un bacio... un solo piccolo bacio.” L’implicazione che ci sia stato in passato (riferimento anaforico) un rapporto fisico tra Lucella e il malato, comporta che un bacio sarebbe poco chiederlo.

“(In silenzio) Vi posso baciare o no?...”¹⁶¹

“Vi posso baciare o non vi posso baciare?”

E' una domanda retorica, "o no" vuol dire " perché no?"

In un certo senso si tratta di un atto perlocutorio, celato in una domanda retorica.

“(Giacomo sorride. Evidentemente ascolta , ma tace”¹⁶²-si avvale del diritto di non rispondere. “Lucella abbassa finalmente il braccio”¹⁶³, - poiché ha compreso che il tramite magico, la statuetta nera, non le serve più)-

“La vostra vita s’allontana dalla mia dopo a ‘stu fatto grosso, a ‘sta cosa enorme...”¹⁶⁴

“La vostra vita si allontana dalla mia dopo questo fatto ingente, dopo questa cosa immensa ...”

Non è chiaro se Lucella stia parlando d’amore o di morte, binomio inestricabile nella poetica di Leopardi.

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ Ibidem

“oh! Mi sentite o no?...Se uno subito mò mi prendesse e mi buttasse in un bosco a fare il suo comodo non mi farebbe di meno di quello che avete fatto voi a me. Scettateve!”¹⁶⁵

“quindi ! Mi ascoltate o no?...Se una persona, in questo momento, mi rapisse e mi portasse in un bosco per violentarmi, mi farebbe meno male di quello che voi avete fatto a me.” Lucella usa una forte immagine, paragonando l'influenza traumatica che ha avuto su di lei Giacomo, al trauma lasciato da uno stupro. "Svegliatevi!" è un direttivo performativo.

Lucella si riferisce alla drammatica situazione di Paolina, che vorrebbe poter amare Giacomo non come una sorella.

“(Ma Giacomo è sveglio e continua a sorridere) I’ nun voglio fernì comm’a chilla suora vuosta ca ciavete zucato l’anema con tutti i cummannamenti... i’ nun vogghio fernì comm’a issa –“¹⁶⁶

“Io non voglio finire come vostra sorella, alla quale avete succhiato l’anima con tutti i comandamenti...” il riferimento a Paolina si esplicita, osservando i comandamenti alla lettera, ha lasciato latente il suo amore per Giacomo, con esiti tragici.

Io non voglio finire come lei.” Lucella, come è stato osservato in precedenza, è il tramite attraverso cui l’unione tanto anelata, può compiersi, nel buio tanto caro a Giacomo quanto alla sorella Paolina.

“...comm’a ‘na bizzocca addolorata ca nun sape chiù manco chello ca tene fra le cosce... Scetateve...”¹⁶⁷

“Come una bigotta addolorata che non sa neppure quello che ha tra le cosce svegliatevi!”

“Bizzoca”, sta anche per zitella, quale resterà Paolina R., Lucella formula un ipotesi.

“Poi non succede più niente – ma ve lo posso dare un bacio?... Per una volta, ve lo posso dare o no?...”¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Ibidem

¹⁶⁷ Ibidem

¹⁶⁸ Ibidem

“ Un bacio e poi tutto è finito – Vi posso dare un bacio?... Soltanto una volta, Vi posso baciare o no?”

L’atto perlocutorio, si ripete per tre volte, Lucella sembra una bambina che reclama il premio per la sua devozione.

“(Silenzio) Ve lo posso dare un bacio?... (Un lungo silenzio, poi la risata di Giacomo si fa quasi percettibile.)”¹⁶⁹

“Vi posso dare un bacio?...”

“GIACOMO Gloria in excelsis Deo...”¹⁷⁰

“Gloria nell’alto dei cieli...” l'esclamazione può essere letta con un significato affermativo, in questo contesto.

“LUCELLA E’ si?...”¹⁷¹

“E’ un si?...”

Potrebbe essere una domanda retorica , se si potesse essere certi che Lucella abbia capito il significato ironico di "Gloria in excelsis Deo" in questo contesto.

“GIACOMO ...Gloria ... Gloria...”¹⁷²

“Gloria...Gloria...” è una duplice risposta alle due domande "vi posso baciare?" e "Gloria, vuol dire si?". La risposta è "Gloria" (affermativa), Giacomo è ancora incosciente, ma sa distinguere ciò che non vuole, da ciò che desidera, come accade spesso nella commedia, vuole i dolcetti, ma non vuole il latte d’asina.

“LUCELLA Nemmanco sulla bocca se nun ve piace... (Un silenzio) Io vengo...”¹⁷³

“Nemmeno sulla bocca se a voi non dispiace... Io vengo da voi...”

Lucella annuncia l'azione, pone una domanda retorica su come vorrebbe baciare Giacomo.

¹⁶⁹ Ibidem

¹⁷⁰ Ibidem

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² Ibidem

¹⁷³ Ibidem

“(E muove un passo, ma subito sulla soglia si presenta Paolina. Lucella si immobilizza mentre l'altra pare ricacciata indietro da un fetore insopportabile.)”¹⁷⁴

L'azione di Lucella viene interrotta.

L'attesa è delusa, la situazione torna ad essere tesa, tragica.

¹⁷⁴ Ibidem

Capitolo VI:
**ASPETTI DELLA MESSA IN SCENA NELLA VERSIONE
TELEVISIVA**

VI. 1 La visione mediata di *Giacomo, il prepotente*

*Nella versione televisiva "Il rapporto tra attore-personaggio da una parte e spettatore dall'altra, non è più diretto come accade sostanzialmente in teatro, bensì mediato."*¹⁷⁵, è "mediato" dalla regia, dello stesso regista teatrale Maccarinelli, che racconta: "...*Melina Balsamo ci propose di trasferirlo –lo spettacolo- in linguaggio televisivo, fu immediata la voglia di muoverci cinematograficamente in quelle tre stanze di accarezzare con la telecamera i nostri attori, di spiarne le più recondite sfumature con dei primissimi piani e dei dettagli di sguardi, rubando i sospiri di quelle anime...*"¹⁷⁶

Le scene sono riprese per lo più da una, o più telecamere mobili, che si spostano all'interno della stanza, girando a 180° attorno agli attori; si potrebbe trattare presumibilmente, sia di un carrello mobile (giraffa), che di un operatore presente sulla scena, o di entrambi gli elementi alternati. Inoltre, è frequente l'uso dello zoom e di un inquadratura ravvicinata (piano americano, mezzo busto, primo piano, dettaglio) a discapito di una visione d'insieme più tipicamente cinematografica e teatrale.

E' importante ricordare che, la macchina da presa che riprende la recitazione, attraverso la posizione che occupa, può tramite dei semplici movimenti, intervenire e modificare la percezione che lo spettatore ha della prestazione degli attori, attribuendo un certo "senso" allo spettacolo, mantenendone invariato il "significato". Maccarinelli ha scelto di favorire una visione estremamente ravvicinata dei soggetti per poter meglio coglierne le espressioni (difficilmente scrutabili, altrimenti, attraverso il piccolo schermo) ed ha voluto anche, presumibilmente, movimentare la scena, che altrimenti sarebbe stata troppo statica. In questo modo, involontariamente o meno, ha proposto una visione che travalica la

¹⁷⁵ G. RODOLINO, D. TOMASI, *Manuale dei film linguaggio racconto analisi*, Utet, Torino, 1998, p.18.

¹⁷⁶ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, pp. 75-76.

consuetudine teatrale della quarta parete, “tradendo” in parte, il senso del testo: infatti, non si tratta più di spiare Giacomo Leopardi “*come da altrettanti buchi della serratura*”¹⁷⁷, ma di essere una presenza invisibile nelle tre stanze della commedia.

Nonostante questo “film per la tv”, tenda a ricalcare le forme della rappresentazione teatrale, presenta tuttavia degli aspetti filmici. La visione teatrale viene in parte stravolta dall’uso dell’occhio meccanico, ma la recitazione degli attori, che rimane comunque di stampo teatrale, ribadisce la duplice presenza di cinema nel teatro e di teatro nel cinema, che tende a dare uno “strambo” effetto d’insieme.

Non si può negare l’utilità del film come rimedio all’effimera natura del teatro, ma è anche difficile distinguere, a questo punto, l’opera teatrale, da uno “sceneggiato televisivo”, etichetta che l’autore ha cercato di evitare: “*non sono mai stato attratto dall’idea di scrivere uno sceneggiato sulla vita del poeta*” -ribadisce Manfredi parlando del senso dello spettacolo- “*...corrisponde piuttosto l’atteggiamento di chi si accostasse allo spettacolo pensando che quelli che agiscono sulla scena siano anzitutto personaggi teatrali*”¹⁷⁸.

VI. 2 Il copione televisivo

Il copione televisivo, che è stato realizzato dieci anni dopo la prima versione teatrale, differisce poco dal testo pubblicato dalla Clueb nel 2003.

Nel testo vengono tagliate parti di alcune battute e cambiate alcune parole ed espressioni, per far avere ai dialoghi una resa più immediata, ma è chiara la volontà del suo regista Maccarinelli di mantenere una impostazione teatrale, a ribadire l’origine squisitamente teatrale della commedia, poiché solo in teatro l’opera pare poter esprimere tutto il suo valore.

¹⁷⁷ Come è esplicitato nella presentazione della Prima dello spettacolo.

¹⁷⁸ D. GURDAMAGNA, Leopardi e i suoi no, Il Radiocorriere, 15/21-4-90. Estratti dell’intervista del giornalista, con Giuseppe Manfredi.

VI. 3 Narrazione e rappresentazione

Il “film per la tv”, come ogni racconto filmico o teatrale, è costituito da una doppia polarità: narrazione e rappresentazione. La prima è la trasmissione di informazioni narrative, mentre la seconda, indica le forme attraverso le quali viene presentato il racconto. Ad un primo sguardo d'insieme, l'istanza narrante ci presenta scelte di regia, atte a favorire la fluidità della narrazione a discapito di una più accattivante resa filmica.

A poco servono i tagli operati nel copione televisivo e la sostituzione di alcune parole o frasi, con altre più immediatamente comprensibili; l'effetto ibrido del “teatro per la tv” rimane.

Alcuni aspetti narrativi e rappresentativi, utili per capire i motivi di alcune scelte del regista, nella “versione per la tv” che rispettano norme cinematografiche, possono comunque essere isolate. Analizzando alcune parti particolarmente significative, si può comprendere come tali norme filmiche abbiano influito ad una resa talvolta definita e in altri casi limitata del testo di Manfridi.

VI. 4 Narrazione e rappresentazione nel primo atto

A differenza del testo teatrale, in cui Giacomo è accasciato a terra di fianco alla porta; nella versione per la tv, lo si trova sdraiato nel letto, dopo un'inquadratura di alcuni secondi al comodino al suo fianco.

Giacomo, sempre nel film, si alza dal letto a fatica e mentre si muove verso la scrivania, dove occulta un foglio (probabilmente la lettera che di nascosto cerca di scrivere al padre), continuando a parlare con Antonio che si trova fuori dalla stanza. Si accascia vicino alla porta, solo poco prima di fare entrare Antonio; il suo comportamento, fa pensare ad una “simulazione”, visto il lungo percorso che percorre dal letto alla scrivania e da quest'ultima alla porta; solo a questo punto tira il chiavistello per fare entrare l'amico (è un'invenzione del regista che non appare nel testo teatrale). Mentre Giacomo si muove nella stanza, la telecamera inquadra nell'anticamera Antonio, la sorella e la serva (quest'ultime impegnate nel riempire la vasca per il bagno del malato) per qualche istante.

La regia, cerca inoltre di cogliere in veloci primi piani, le espressioni più sottilmente rivelatrici dei personaggi, ad esempio, quando Giacomo ode Antonio dire: “...lo sai da dov'è che vengo? A Sulmona sono stato.- per il notaio. (silenzio) Ho una cosa per te ma devi aprirmi se vuoi sapere cosa.”¹⁷⁹, il malato, accennando un sorriso complice, lascia intuire di sapere in cosa consista la sorpresa. Di nuovo, alcune espressioni di Lucella, catturate dall'occhio attento della telecamera, sono rivelatrici del suo eccessivo interesse ai discorsi di Giacomo; ed in altre espressioni di Paolina Ranieri, viene alla luce il suo pudico dissenso alle sconcezze dette nella stanza dai due amici.

La telecamera, nel primo atto, tende ad inseguire i frenetici movimenti di Ranieri: dalla scrivania alla finestra, dalla finestra alla scrivania, dalla scrivania al letto, dal letto all'uscio, ecc., sempre attorno a Giacomo seduto immobile al centro della stanza.

Paolina Ranieri e Lucella, che nel primo atto sono presenze mute, che si occupano di portare secchi colmi d'acqua (di cui è indicato sul testo che si debba soltanto udire il suono), nella versione televisiva dell'opera, si vedono orecchiare da dietro la porta i discorsi dei due amici.

Talvolta, Paolina Ranieri, sembra rimproverare Lucella, di ascoltare con “sconveniente” interesse i discorsi “volgari” dei due amici nella stanza, e sia per passare il tempo che per evitare di ascoltare, inizia a cantare e a civettare con la serva, mentre svolge con essa le altre faccende domestiche.

Nell'uso dei dettagli, che vanno dall'occhio attento di Ranieri, agli angoli della bocca di Giacomo Leopardi, si può ipotizzare la volontà del regista, di descrivere la tensione ansiosa attraverso le rughe espressive degli interpreti. Tali dettagli sono particolarmente persistenti, quando Giacomo parla dei sensi, e del “naso – che- è ottimo indennizzo per gli occhi che si spengono”¹⁸⁰, i dettagli catturati, sono appunto i ricettori sensoriali del volto.

La luce, ha un effetto naturale e come il persistente cicalio, arriva dal giardino; facendo intuire di essere in una villa lontana dai centri abitati, quale è Torre del Greco.

¹⁷⁹ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, p.18

¹⁸⁰ Ibidem, p.21.

E' comica, la scena, ripresa nel film, in cui Paolina Ranieri entra nella stanza, puntando direttamente alla scrivania del poeta, per sottrarre i nocivi confettini, dalla quale esce coprendosi dietro il fratello (sempre molto protettivo nei riguardi della sorella), Giacomo si accorge dell'azione, ma non capisce chi l'abbia compiuta.

L'inquadratura che precede la fine del primo atto, in cui Antonio usa il lenzuolo come paravento per fare spogliare il poeta, è di nuovo un primo piano, la regia cattura molto da vicino, l'espressione "fiera" del malato, in contrasto con quella prima implorante, poi decisa ed infine pietosa (quando vede il corpo nudo dell'amico) di Antonio.

Alla fine dell'atto, si allarga l'inquadratura, dando una visione d'insieme della stanza, la scena ha molta profondità e dura per qualche istante. I quattro personaggi sono praticamente in fila ad attendere il "prepotente": Giacomo è tra il letto e la scrivania ed occupa il centro della stanza; dietro di lui, più in prossimità dell'uscio c'è Antonio, dietro il quale fa capolino dalla porta Paolina Ranieri e alle sue spalle è appena visibile la testa di Lucella.

Dopo aver aperto il secondo battente della porta, Antonio, preso in braccio Giacomo, lo porta nella camera attigua, in cui lo attendono le donne e con il gesto di levare il lenzuolo che avvolge il poeta, finisce il primo atto della commedia.

VI. 5 Narrazione e rappresentazione nel secondo atto

Anche all'inizio del secondo atto c'è un cambiamento rispetto al testo, mentre Lucella dovrebbe essere già al centro della scena, nella versione per la tv deve ancora entrare nella stanza. La stanza è buia, fino a che la porta non viene aperta e da essa entrano prima Paolina Leopardi e poi la serva.

Ogni azione degli attori, è accompagnata dal suono di piano, che fa da sottofondo per tutta la durata dell'atto e compete nel creare un'atmosfera vagamente bohemien, in contrasto con l'austerità della casa di Recanati.

La regia in questo caso, non segue i movimenti svelti di Paolina, che apre le finestre della camera, ma inquadra Lucella, seduta immobile in prossimità della borsa, la scena è statica.

In questo secondo atto, molto buio e sordo di rumori, il respiro della padrona di casa e il suono del piano, scandiscono il tempo. Gli attori in scena tendono a muoversi contemporaneamente, poiché Lucella ubbidientemente, segue la padrona da una parte all'altra della stanza. L'inquadratura tende a essere meno mobile del primo atto, è quasi sempre fissa, ma riprende da punti di vista diversi nella stanza, facendo assumere ad essa un'impressione di profondità e grandezza.

La cinepresa, segue poi i veloci movimenti di Lucella nella stanza e la frenetica ricerca del cerchietto di Mamà, per poi, in un momento di quiete, in cui Paolina Leopardi ricorda le attenzioni che il fratello teneva per lei, andare verso il dettaglio degli occhi della donna trasognante, con una lunga zoomata. La luce nella camera aumenta, mano a mano che la padrona di casa apre le finestre, è una luce bianca e crea zone d'ombra e di luce, che caratterizzano l'intero atto.

I primi piani, vengono usati in particolare, quando Paolina Leopardi vuole svelare qualche segreto alla serva, ma durano poco, poiché, la nevrotica Paolina, sembra non darsi pace tra fare il suo dovere e discorrere dei suoi impicci.

E' particolare la ripresa dall'esterno (della camera) all'interno, in cui Paolina dopo aver parlato alla madre, invisibile spettatrice richiude la porta.

Nella parte finale dell'atto, solo la fioca luce proveniente della finestra socchiusa, permette di intravedere i seni scoperti di Paolina e di immaginare cosa essa stia facendo.

La fine del primo atto, che corrisponde alla fine del primo tempo del film per la tv, conclude con la scena di Paolina, che voltata di spalle con le braccia alzate in segno di disperazione, guarda fuori dalla finestra chiusa, scorgendovi probabilmente Lucella.

VI. 6 Narrazione e Rappresentazione nel terzo atto

La scena del terzo atto, caratterizzata dal colore ambrato proveniente dalla finestra, va progressivamente incupendosi verso la fine, seguendo la lunga agonia del poeta.

Da sinistra: quasi di spalle Paolina Ranieri sta facendo i conti seduta al tavolo, Antonio è di spalle che guarda fuori dalla finestra e Lucella sempre di spalle, è seduta su una seggiola che veglia sul poeta addormentato perso tra le lenzuola.

La regia, tende a seguire i movimenti ansiosi di Antonio nella stanza e le inquadrature, poco profonde, contribuiscono nell'enfatizzare la piccolezza dell'appartamento di Vico Pero. Unico punto di sfogo della stanza, pare essere il balcone, da lì Antonio può uscire e gridare per sfogare la sua ansia nell'attesa del letto nuovo. Alcune riprese di Ranieri che grida dal balcone, sono fatte dall'esterno all'interno dell'appartamento con un punto di vista dal basso, per accentuare che il balcone sia sopraelevato rispetto chi guarda.

Il regista sceglie, di non fare vedere L'azione di Lucella, quando, con un sussulto, dopo aver guardato il poeta sotto al lenzuolo fa cadere un piatto, si sente il rumore, ma l'azione avviene fuori campo, diversamente da quanto è esplicito nel testo teatrale.

Quando Lucella rimane sola nella stanza con Giacomo, in piedi al lato destro del letto, tenendo in mano la statuetta, l'inquadratura resta fissa ed immobile, quasi a voler dare una sensazione di quiete prima del caotico finale; in questa scena molto filmica, si respira tutta la tensione della serva che sembra voler cercare le parole giuste per confessare il proprio desiderio al poeta. La dichiarazione si interrompe poi per qualche secondo, il tempo che Lucella impiega per controllare dalla finestra che non arrivi Paolina Ranieri e si mette di nuovo di fianco al letto, questa volta pare più sicura e la telecamera che la inquadra più dal basso le fa assumere un'aria più autorevole (somiglia a Paolina Leopardi quando nel secondo atto, in piedi sullo sgabello, recita la poesia che il fratello le ha dedicato) ma niente hanno di poetico le parole che escono dalla bocca della serva. La ripresa è sempre fissa e si vede Giacomo rivolto verso la cinepresa che sorride alle parole

della donna, la quale essendo alle sue spalle, non riesce a vedere il suo volto; fino a che, senziante, il poeta volta lo sguardo. Poco prima di baciare Giacomo, la serva sente un rumore, ed all'ingresso della padrona finge di rimboccare le lenzuola del lettuccio. Da questo momento in poi la ripresa si fa gradatamente più movimentata e viene effettuata da diversi punti di vista, il caos degli spostamenti, della manovra con cui Ranieri sposta l'amico sul giaciglio in terra, allo smontare con violenza il vecchio letto. Si alternano al caos, primi piani di Giacomo che, come in trance, con una impreveduta lucidità rimprovera ad Antonio di averlo curato inutilmente con il latte d'asina.

E' ormai sera, nell'appartamento di Vico Pero rimbomba il rumore del letto che va in pezzi sotto i colpi del Ranieri e da fuori si odono alcuni tuoni che avvertono dell'arrivo imminente del temporale, che durerà poco.

Mentre inizia una lunga processione, in cui Paolina, Lucella e Antonio, trasportano fuori dall'appartamento i pezzi del letto smontato, mentre fuori spiove, l'inquadratura vuole il poeta in primo piano che, sul materasso in terra con la testa un poco riversa indietro, delira e si tormenta.

La ripresa, segue da vicino l'agonia del malato, che si trascina nella stanza, sino ad una finestrella, suggerendo involontariamente la presenza di un "crudele" osservatore, fino a che Antonio, accortosi della gravità dell'attacco d'asma (più forte degli altri), riporta l'amico al giaciglio in terra.

L'ultima scena vede Antonio, che ansimando, regge l'amico da dietro, mentre di sfondo continua la ricerca frenetica di fonti di luce delle donne. Alla morte del poeta, suona un triste motivo, l'inquadratura si allarga, riprendendo nell'insieme tutta la stanza e l'atmosfera di conseguenza si rilassa.

Giacomo rimane sdraiato sul materasso in mezzo alla scena, è teatro; Paolina Ranieri, singhiozzando, si allontana in prossimità del muro di sinistra, Ranieri, con braccia conserte si appoggia al muro di destra e Lucella rimasta in ginocchio di fianco al del Poeta rimane inerte. L'ultima scena, vede i suoi personaggi che, isolati nel dolore del lutto, sono separati e silenziosi; tale quadro si contrappone fortemente alla scena di chiusura del primo atto, in cui tutti stanno attorno a Giacomo per fargli il bagno.

Capitolo VII:

I REALIZZATORI E GLI AUTORI DELLO SPETTACOLO

VII. 1 L'autore Giuseppe Manfridi

Autore, drammaturgo e sceneggiatore, Giuseppe Manfridi (fig. 34) è nato a Roma nel 1956 e ha esordito nel 1976 scrivendo, allestendo e interpretando *Andromaca, la condizione estrema dell'urlo*. Autore particolarmente prolifico, sono oltre cinquanta i suoi testi andati in scena, ha raggiunto la notorietà verso la metà degli anni ottanta quando *Teppisti, Ultrà, Una serata irresistibile, Giacomo il prepotente* lo hanno messo in evidenza nella complessiva crescita di una generazione di nuovi autori italiani. Noti e interpretati dai migliori attori italiani sono anche *Ti amo, Maria!, Arsa, Zozòs, Stringiti a me stringimi a te, La partitella*. Fra i più recenti *Vite strozzate, I maniaci sentimentali, Camere da letto*. Ha sceneggiato il film *Ultrà* con la regia di Ricky Tognazzi.

Segue una rassegna con data delle sue pieces: *Andromaca, la condizione estrema dell'urlo* (1976), *La leggenda della madre benedetta* (1979); *Una stanza al buio* (1981); *L'impossibile sogno di Scuotilancia Guglielmo* (1983); *Lo scrutatore d'anime* (1984); *Teppisti!* (1985); *Traviata, une aventure dand le mal'* (1986, coreodramma); *Corpo d'altri* (1986); *Una serata irresistibile* (1986); *Anima bianca* (1986); *D'improvviso* (1987, a.u.); *Storie del ghetto di Venezia* (1988, radio); *Ti amo, Maria!* (1989); *Giacomo, il prepotente* (1989); *Il poeta e la cortigiana* (1991); *La cena* (1991); *L.Cenci* (1992, 1995 radio), *Stringiti a me, stringimi a te* (1994), *Zozòs* (1994), *L'inno dell'ultimo anno* (1994); *Sole* (1994); *La sposa di Parigi* (1995); *La partitella* (1995-1996); *Didone* (1997); *Il maestro* (1999); *All'angelo azzurro* (2001); *Parigi* (1995); *La partitella* (1995-1996); *Didone* (1997); *Il maestro* (1999); *All'angelo azzurro* (2001).

VII. 2 Il regista Piero Maccarinelli

Alla domanda tendenziosa di Aldo Vigano, riguardante la piena ricostruzione nella messa in scena della commedia, della quarta parete, Piero Maccarinelli (fig. 33) risponde rivelando i motivi della sua scelta adeguata alle necessità imposte dal testo: *“Nel corso del Novecento, gli sforzi di ricostruire e di distruggere la quarta parete si sono pressoché controbilanciati sul piano quantitativo. In questo spettacolo, comunque, credo che sia importantissimo che quella parete ci sia. Tranne che nel teatro codificato sulla programmatica rottura, come la commedia dell’arte o il teatro elisabettiano, avverto sempre, un certo fastidio di fronte agli spettacoli in cui la quarta parete non è totalmente e consapevolmente vissuta. Spero proprio che in queste tre camere da letto di Giacomo gli attori riescano sempre a stabilire un rapporto autentico tra di loro e non dicano nulla, mai, in funzione del pubblico. Deve essere chiaro che anche Giacomo parla per sé e non per lo spettatore.”*¹⁸¹

Il Regista che ha seguito la messa in scena di Giacomo il Prepotente sia nella versione teatrale, che in quella per la Tv è lo stesso Piero Maccarinelli, conosciuto da Manfredi in occasione di *Teppisti*¹⁸².

Piero Maccarinelli è nato a Brescia il 22 Gennaio 1958. Ha frequentato la Civica Scuola di Arte Drammatica Piccolo Teatro di Milano dove si è diplomato nel 1980/81 con lo spettacolo *Torless Study I-14*. Ha collaborato come aiuto regista come Mina Mezzadri, Bruno Mazzali, Giuliano Vasilicò, Tino Schirinzi e Franco Branciaroli e ha curato per la facoltà di Architettura di Milano alcuni seminari interdisciplinari su *Teatro e Architettura* con Giacomo Scarpini e Corrado Levi.

Nel 1985 ha diretto per RAI 1 *Una serata per Anna Magnani*. Ha poi diretto *La casa dei sogni* riduzione di Italo Moscati da Dostoevskij per la rassegna di Benevento nel 1985.

¹⁸¹ A. VIGANO', Teatro di Genova, Il Giornale di *Febbraio*, Genova, 14-2-1989, p. 6.

¹⁸² *Teppisti* è uno spettacolo del 1985: -Una giovane coppia, Nando e Giovanna, si aggira per l'Italia insieme ad un maltollerato compagno di fede calcistica, Cico, seguendo le rotte della propria squadra in trasferta. Da Napoli a Torino, da Milano a Genova, sino ad altre innumerevoli città. Da questa geografia della predazione i tre riportano infiniti resoconti di battaglie cruente, di avventurose sfide con la polizia e con gli avversari, di 'goals' segnati e subiti.-

Nel 1986 ha diretto *Entertaining Mr. Sloane* di Orton; nello stesso anno ha diretto *Teppisti* di Giuseppe Manfridi e prodotti del Teatro Popolare di Roma. Nel 1987 Ha diretto tre puntate del serial teatrale I Tre Moschettieri prodotti dallo Stabile dell'Aquila sul testo di Ghigo De Chiara e *Dormire nel Cannone* di Maria Letizia Compagnatelo. Nel 1988 ha realizzato *Anima Bianca* di Giuseppe Manfridi al Teatro della Cometa di Roma. Ha lavorato con Ermanno Olmi come casting e assistente per il film *La leggenda del Santo bevitore*. Ha scritto con Giuseppe Manfridi e Italo Moscati la sceneggiatura di *Gioco perverso*, film sulla vita di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida.

Questa breve rassegna non tiene volontariamente conto di tutti i lavori teatrali e cinematografici del prolifico regista, ma solo dei più noti, o di quelli più utili per intuire la sua formazione. Inoltre si ferma al 1989, anno della messa in scena di *Giacomo, il Prepotente* e non va oltre.

VII. 3 Gli interpreti

Gli attori, in *Giacomo, il prepotente*, rispondono all'esigenze del testo, che è costruito intorno all'indagine di tre specifici momenti scanditi nei tre atti, di esigere la verità dei personaggi più che la fedeltà ad una ricostruzione storica della vita del poeta. I cinque personaggi sono interpretati da: Massimo de Rossi, Elisabetta Pozzi, Massimo Venturiello, Antonella Schirò, Rosanna Naddeo.

Massimo De Rossi è nato il 27 Maggio 1949. Dopo aver frequentato l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico a Roma, segue alcuni corsi di perfezionamento di regia e drammaturgia in Francia. Nel 1976 partecipa a *Utopia* di Aristofane per la regia di Luca Ronconi. Collabora con il Piccolo Teatro di Milano per *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, regia di Enrico D'Amato e per altri spettacoli nel milanese. Si occupa dell'interpretazione di personaggi shakespeariani. Nel 1987/88 partecipa al Festival Teatro di Asti con *Melampo* di Ennio Flaiano, nuovamente per la sua regia, spettacolo con cui ottiene il premio IDI Maschera d'oro per l'interpretazione. Lavora per RAI 1, RAI 2, per alcuni sceneggiati, per Antenna 2 e RAI 3, ed infine

partecipa a *Le mille e una notte* per la Hamster Film Paris e Jolli Film, per la regia e la sceneggiatura di Philippe de Brocca.

Elisabetta Pozzi (**fig. 29**), che interpreta Paolina Leopardi, è nata a Genova, frequenta la scuola del Teatro Stabile di Genova e vi debutta a diciassette anni, accanto a Giorgio Albertazzi ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (nel ruolo di Romilda), regia di Luigi Squarzina nel 1974. Partecipa sia ad attività teatrali che televisive, in teatro prende parte a quasi tutti gli spettacoli allestiti da Giorgio Albertazzi. Nel 1979 torna al teatro di Genova dove lavora in numerosissime rappresentazioni teatrali. Nel 1979 ha debuttato anche nel cinema ne *Il mistero di Oberwald* di Michelangelo Antonioni. In campo televisivo ha partecipato a *Che fare?* con regia di Serra, nel 1978 e a *Bambole* regia di Battiato nel 1981.

Massimo Venturiello, che interpreta Antonio Ranieri, è nato a Roccadaspide, in provincia di Salerno nel 1957. Dopo aver studiato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico, inizia la sua attività teatrale con *Tito Andronico* di William Shakespeare, regia di Gabriele Lavia, al quale fanno seguito una lunga serie di rappresentazioni. Partecipa a *Teppisti* di Giuseppe Manfredi, regia di Piero Maccarinelli. Prosegue con altri spettacoli teatrali, lavorando anche in campo televisivo e cinematografico.

Antonella Schirò, che interpreta Lucella, è nata a Palermo, frequenta nella sua città la scuola di teatro diretta da Michele Perriera e il Corso dell'Istituto del Dramma Antico a Siracusa. Debutta nel 1984 nell'*Oreste* di Euripide con regia di Squarzina, col quale lavora anche ne *La Governante* di Brancati. Prende parte a *Il sindaco del rione sanità* di Eduardo de Filippo con regia di Antonio Calenda. Con il Teatro Stabile di Genova ha interpretato il ruolo di Giannina ne *Il ventaglio* di Goldoni.

Rosanna Naddeo, che interpreta Paolina Ranieri, diplomata alla scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova nel 1988, lavorando per la compagnia dello stesso Teatro.

Nella versione televisiva sono interpretati da Maurizio Donadoni e Fulvia Carotenuto, rispettivamente Antonio Ranieri e Paolina Leopardi.

VII. 4 Lo scenografo, il costumista ed il compositore

Dall'intervista di Aldo Viganò si ha un accenno a ciò che dovevano garantire le arti scenografiche, il costumista ed il compositore: *“I costumi e le scenografie sono uno sfondo da utilizzare un po’ come stiamo facendo con la musica, la quale interviene solo per sottolineare la presenza di qualcuno negli interni accanto alle camere da letto deputate. (...) Nel primo atto la presenza esterna di Paolina e Lucella è data dal loro canto, mentre attendono alle faccende domestiche; nel secondo, il suono del pianoforte indica l’ossessiva presenza di Mamà e del fratello Carlo nella stanza vicina; nel terzo, c’è tutta una tessitura di voci che provengono dalla finestra, accompagnando ciò che accade in scena e contribuendo così, anche alla caratterizzazione storica dello spettacolo, perché oggi lo scorrere del tempo nella vita cittadina è sempre meno segnato dall’uso spontaneo del canto e della musica.”*¹⁸³

Franco Autiero, lo scenografo, è nato a Vico Equese nel 1945, laureato in Lettere all’Università degli Studi di Napoli, ha frequentato la scuola post universitaria di perfezionamento in Storia dell’Arte Medioevale e Moderna. Parallelamente ha seguito studi di tipo artistico curando in particolare la grafica progettuale. Lavora come scenografo e costumista teatrale ed ha firmato tutti gli allestimenti scenici della Cooperativa Teatrale Il Carro di Annibale Ruccello.

In seguito a numerosi allestimenti nel 1986 si occupa della scena de *La Fiaccola sotto il moggio* di D’Annunzio, riduzione di Ruccello con la regia di Piero Maccarinelli. Si occupa delle scene di *Assolutamente* e di *Anima Bianca* di Manfridi. Oltre a svolgere attività nel campo teatrale, Auterio svolge attività di ricerca nei settori dei Beni Culturali e dell’Antropologia campana.

Annalisa Giacci è la costumista, nata a Napoli, si è diplomata in scenografia all’Accademia di Belle Arti della stessa città e lavora come costumista dal 1968 per la RAI. Vanta una lunga carriera per gli sceneggiati televisivi e parallelamente lavora nel settore della grafica per il teatro. Si occupa dei costumi per *Ferdinando* e per *La Fiaccola sotto il Moggio* di

¹⁸³ A. VIGANO’, Teatro di Genova, Il Giornale di *Febbraio*, Genova, 14-2-1989, p. 6.

D'Annunzio, riduzione di Ruccello, con la regia di Piero Maccarinelli. La ritroviamo in *Assolutamente* e in *Anima Bianca*, due testi di Giuseppe Manfridi, rispettivamente regia di Armando Pugliese e Piero Maccarinelli.

Carlo De Nonno nato a Napoli il 15 Dicembre 1956, occupatosi di studi di armonia, composizione chitarra classica e musicologia medioevale, si è dedicato alla composizione nel senso più ampio del termine. Autore di numerosi brani di musica da camera e corale, eseguiti in festival di musica contemporanea, ha registrato due LP di sonorizzazione. Dedicatosi alla musica di scena è collaboratore fin dagli esordi, di Annibale Ruccello. Ha composto le musiche per *Ferdinando* e de *La Fiaccola sotto il moggio*. Oltre ad aver lavorato per il teatro, ha collaborato alla realizzazione di numerosi programmi musicali della RAI e ha composto le musiche per due sceneggiati radiofonici con la regia di Romero.

Capitolo VIII

RASSEGNA STAMPA DELLO SPETTACOLO TEATRALE

VIII. 1 La critica dello spettacolo, la rassegna stampa

La rassegna della “rassegna stampa” che segue, ha l’obiettivo di offrire al lettore, un’idea completa e rivisitata criticamente, riguardo le riflessioni che ha suscitato la commedia di Manfredi, dal 1989 al 1991, successivamente alla Prima ed alle repliche dello spettacolo.

IL centocinquantenario della morte, caduto due anni prima dell’uscita dello spettacolo di *Giacomo il prepotente*, ha riacceso gli studi sul grande poeta e pensatore recanatese. Dalle ricerche bibliografiche sulla vita di Leopardi, priva di clamorosi avvenimenti esteriori sono tornate alla luce delle notizie che cinquant’anni prima sarebbero state censurate¹⁸⁴ e che divengono, invece, il motore dell’”indiscreta” opera proposta da Manfredi.

VIII. 2 Teatro Stabile di Genova

Alla Prima dello spettacolo, tenuta allo stabile di Genova nel Febbraio del 1989, le reazioni della critica, riportate dalle maggiori testate, quali: *Il Secolo XIX*, *L’Unità*, *La Nazione*, *L’Avvenire*, *La Stampa*, *La Repubblica*, *Il Giorno*, danno una valutazione entusiasta ed unanime all’opera del giovane regista; a parte una prima recensione del *Corriere Mercantile*, ricordata con amarezza da Piero Maccanirelli: “*Un critico stupido ed invidioso che parlando benissimo dello spettacolo, muoveva qualche appunto sarcastico alla scrittura di Giuseppe, ed il nostro sconcerto per quelle affermazioni così schizofreniche e per fortuna e*

¹⁸⁴ M. MANCIOTTI, *Leopardi indiscreto*, *Il Secolo XIX*, 17-2-1989: “Giusto cinquant’anni fa, in occasione delle cerimonie ufficiali per la traslazione delle spoglie di Leopardi al parco virgiliano di Napoli dalla chiesetta di Fuorigrotta dove era stato seppellito dall’amico Ranieri, Alberto Savino scrisse sul settimanale *Omnibus* diretto da Longanesi, un articolo intitolato *Il sorbetto di Leopardi* che scatenò un finimondo. Proteste da Napoli e proteste dal partito fascista che riteneva contaminato dall’articolo il clima austero delle celebrazioni. (...) Ma che cosa aveva mai scritto Savino di tanto scandaloso? In realtà, si era limitato a collegare, un poco maliziosamente, “l’irrefrenabile ingordigia” del Leopardi per “gelati, sorbetti, mantecati, spumoni, cassate e tremolati” con la sua morte, avvenuta durante un’epidemia di colera, a causa di “una leggera colite che i napoletani chiamano ‘cacarella’.”

*giustizia rimaste confinate a quel giornalista e poi smentite da tutta la stampa nazionale e non solo (...)*¹⁸⁵

La vita del poeta, nel periodo poco studiato del napoletano, meno prolifico di produzioni poetiche, viene raccontato da un punto di vista più squisitamente umano; piace al punto da colpire, sia il pubblico plaudente che la “severa” critica, lasciando un segno nell’effimera realtà teatrale contemporanea. Nei tre atti, si consuma “una vita” che si spegne inesorabilmente, e la commedia a tratti tragica ed a tratti umoristica, che si conclude senza cadere nel sarcasmo, risulta essere piacevolmente equilibrata. L’opera, lascia una forte sensazione di empatia con “Leopardi uomo”, del tutto simile a quella che può essere suscitata dalla lettura di *Ginestra*.

La figura di Ranieri, emblematica per riservatezza, commutatasi poi in “irriverenza” per necessità, viene ben descritta da Aggeo Savioli: *“Uomo di ingegno non eccelso, ma esuberante e generoso, il Ranieri, devoto al “sodale” , di cui quanto meno ha compreso la grandezza.”* , definisce anche il suo ospite: *“Genio solitario e infelice, travagliato da malattie reali ed immaginarie.”*¹⁸⁶

Il Leopardi goloso e capriccioso della commedia, che è destinato a regredire irreversibilmente ad un’infanzia mai vissuta, sembra divertirsi a *“tiranneggiare chi lo soccorre”*¹⁸⁷; il personaggio di Giacomo, sembra riscuotere l’approvazione degli astanti, suscitando riflessioni, commozione e riso (a denti stretti). La commedia convince anche quanti prediligono a teatro un’introspezione fortemente psicologica, *“la storia di un’agonia ma nessun sentore, per fortuna, di biografia sceneggiata. E soprattutto nessuna pietà celebrativa per il genio.”*¹⁸⁸

Giacomo e Antonio, vengono interpretati, rispettivamente da Massimo de Rossi e da Massimo Venturiello, in una chiave diversa da quella iconica del grande poeta recanatese e del generosissimo amico Napoletano, proponendo uno spaccato di vita più “verosimile” del sodalizio.

¹⁸⁵ G.MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, CLUEB, Bologna, 2003, pp. 75.

¹⁸⁶ A. SAVVIOLI, *Casa Leopardi, un inferno*, L’Unità, 24-2-1989, (art. 3).

¹⁸⁷ G. DE CHIARA, *Giacomo il divino rivelato da Paolina*, La Nazione, 24-2-1989, (art. 4).

¹⁸⁸ Ibidem.

Inoltre, il passaggio dall'angusta cameretta, del primo atto, a quella austera ed ordinata, del secondo, porta ad entrare traumaticamente nel luogo dei ricordi recanatesi del poeta, al cospetto, di una Paolina Leopardi nevrotica e repressa a causa di una madre "*spietata*"¹⁸⁹ ed invisibile.

Nell'atto di mezzo, riconosciuto come "*il nodo drammatico del testo*"¹⁹⁰, Paolina Leopardi è interpretata dall'impeccabile interpretazione di Elisabetta Pozzi.

Paolina Leopardi, nella commedia, vanta di essere "*unica della famiglia a "sapere" chi è Giacomo e in questo cocente segreto, ormai votata al culto di lui ed alla mortificazione di se stessa, pure in mezzo agli impeti che le insorgono da una carne non ancora arresa. Insomma – ed è qui il pregio maggiore del dramma – proprio attraverso i gesti, le parole, i trasalimenti di Paolina, noi spettatori possiamo dare un connotato -e riconoscerne la divina natura- a quel povero essere che in delirio puerile e immerso in volontario emblematico sudiciume, sta consumando altrove le sue ore.*"¹⁹¹ ed in questo senso si può parlare della sorella del poeta come una presenza "rivelatrice". L'opinione positiva della critica, va soprattutto a sottolineare, la credibilità del parlato ottocentesco, espresso con un lessico ricercato, che ben esprime la classe sociale di Paolina, interpretata "*superlativamente*"¹⁹² dalla sua attrice.

Ma, è *L'Avvenire*, a proporre la chiave di lettura più lucida alla commedia, ponendo l'accento sull'autore Manfridi, che lungi dall'essere interessato soltanto all'umanità del poeta, ha certamente saputo scandagliare con attenzione le fonti sia bibliografiche che poetiche, per plasmare un'opera critica e allusiva molto complessa, come è dimostrato dai numerosi riferimenti extratestuali insiti nel testo. "*Per Manfridi, Leopardi era un 'prepotente' (...) La prepotenza del poeta (...) va intesa come l'ingombro ed il fascino, l'egoismo e l'ossessività esercitati da un genio, che al proprio egocentrismo, come alla propria malattia, finiva per sottomettere, magari involontariamente, ogni pensiero e cura di chi gli stava attorno. La poesia come malattia dell'essere? Ecco uno spunto che si poteva anche*

¹⁸⁹ A. SAVVIOLI, *Casa Leopardi, un inferno*, L'Unità, 24-2-1989, (art. 3).

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ G. DE CHIARA, *Giacomo il divino rivelato da Paolina*, La Nazione, 24-2-1989, (art. 4).

¹⁹² A. SAVVIOLI, *Casa Leopardi, un inferno*, L'Unità, 24-2-1989, (art. 3).

sviluppare.”¹⁹³, Giacomo, in effetti, sembra voler “esaurire” i suoi tutori, assorbendone ogni libertà, così come sembra aver fatto con la sorella, plagiando, infine, anche Lucella (come riesce a fare con la sua poesia, da più di due secoli, anche ai giorni nostri).

I fratelli Ranieri, progressivamente, invadono lo spazio del poeta misantropo fino all’asfissia ed in particolare Paolina Ranieri “*nevrotica vestale della malattia*”¹⁹⁴, data la sua indole generosa, sembra l’unica intendente dedicata ai bisogni del poeta nell’ultimo atto.

Lucella che con il dialetto si contrappone alla lingua dai toni classicheggianti di Paolina Leopardi “*resa con grande forza espressiva dalla giovane Schirò (...), dichiara al povero malato il suo rozzo ma toccante amore e, innocente fattucchiera, gli mostra una statuina feticcio del Tasso rubata a Recanati.*”¹⁹⁵

Leopardi “*Vive nella sporcizia, rifiuta di lavarsi, s’ingozza di sorbetti e confetti di Sulmona, pur sapendo che gli saran veleno.*”¹⁹⁶ È un ritratto del poeta che, come nota Osvaldo Guerrieri, proviene da *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, scritto da un Ranieri anziano, “sotto processo”, per calunnie e mezze verità sulla sua condotta nei riguardi della preziosa eredità cedutagli dal poeta; dal testo, Manfridi, attinge criticamente, non senza mettersi in gioco, per comporre la sua difficile, ma infine efficace commedia anni ‘90.

Stona, in questo contesto, la severa critica di Ugo Volli, autore di un articolo sulla Repubblica in cui più o meno velatamente, critica “*l’effetto kisch e l’incongruità linguistica*” che si verificano a suo dire quando: “*in punto di morte Giacomo esclama fra l’altro: ’O Redentore, non farla soffrire la luce –è un passero, là sopra quella torre- o in quella gabbia mamà... che accostavate voi...’*”

E anche la lingua della commedia è tutta in costume, con tratti della nostra Koenig post-televisiva rivestiti di panni antichi, sicchè lo stesso autore dice “mica” come negativo (a Napoli nel 1887!) e “verbigrazia”

¹⁹³ O. BERTANI, *Leopardi, un “prepotente” per amore della verità poetica*, L’Avvenire, 24-2-1989, (art. 5).

¹⁹⁴ U. RONFANI, *Quando Leopardi rifiutava il bagno*, Il Giorno, 8-3-89, (art. 8).

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ O. GUERRIERI, *Leopardi inconsolabile fra amici cari e meschini*, La Stampa, 25-2-1989, (art. 6).

come interiezione.”¹⁹⁷ In netta opposizione, a quanto è stato detto in precedenza. Comunque, Ugo Volli, rende atto a Manfredi di non aver mai accennato alla genialità e alla poeticità di Leopardi... Che, l'autore dell'articolo, stia cercando l'ago nel pagliaio è dichiarato dallo stesso, che le argomentazioni siano assai poche, anche; e sulla fondatezza delle sue prime critiche si potrebbe discutere, se non, di lì a poco, rincarasse la dose, dopo un'adulazione: *“Quel che si legge davvero in questo testo una serie di variazioni sul tema della normalità e sull'amore, o della loro mancanza. E proprio come esercizio di morfologia del sentimento, la commedia è moderna ed efficace, anche se non si sottrae a un paio di cadute di tono e di buon gusto (quando Paolina si spoglia e quasi si masturba nella camera del fratello; e quando poi la servatta cerca di baciare sulla bocca Leopardi moribondo).”*¹⁹⁸

Non si può intervenire certo, sul pudico giudizio personale espresso da Volli, riguardo la scena assai forte in cui Paolina soffoca il suo pianto in un atto di piacevole disperazione; ma, in un bacio rubato, anche se ad un moribondo, non trovo cosa ci possa essere di tanto scabroso; il critico, infine, sposta la sua attenzione (fortunatamente), sulla ribadita bravura di Elisabetta Pozzi, sugli interni molto realistici di Franco Aurelio ed i costumi di Annalisa Ghiacci (degni di supportare lo spettacolo).

Poco, invece, è stato detto, dalla critica, riguardo al personaggio di Paolina Ranieri, interpretato da Rosanna Naddeo, che nella maggior parte della rassegna stampa, se non del tutto, sembra esser stata ignorata.

Nell'articolo de Il Giorni, *Quando Leopardi rifiutava il bagno*, articolo realizzato con la supervisione di De Rossi e della Pozzi, è svelato “l'arcano segreto” di ciò che appare a Giacomo nel momento del trapasso, il poeta è in realtà: *“rapito nella visione di un paradiso di donne: ‘adesso non mi sto annoiando, no, non mi sto annoiando.’”*¹⁹⁹ E si riferisce, tanto all'eroica difesa della sua filosofia espressa ne *Dialogo di Tasso e del suo genio familiare*, quanto al desiderio più terreno di avere una donna.

¹⁹⁷ U. VOLLI, *E se Leopardi fosse un uomo?*, La Repubblica, 28-2-1989, (art. 7).

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ U. RONFANI, *Quando Leopardi rifiutava il bagno*, Il Giorni, 8-3-89, (art. 8).

VIII. 3 Teatro Argentina, Roma

Nel Marzo del 1990, la compagnia dello stabile di Genova, porta *Giacomo, il Prepotente* al Teatro Argentina di Roma; le critiche riportate dai giornali: *Il Corriere della Sera*, *Il Messaggero*, *Il tempo*, *Il Radio Corriere*, per certi versi simili a quelle già discusse, hanno ancora qualcosa da aggiungere.

La piece di Manfredi, ormai affermata come opera efficace, dopo i primi giudizi “a caldo” della Prima genovese, è esposta alle critiche più attente ed equilibrate, della capitale d’Italia.

La persona Leopardi, diventata personaggio, prima immaginato e poi immaginario, viene spogliata della sua aurea mitica, per poi riacquisire una dimensione più squisitamente umana ed arricchita; lo evidenzia bene *Il Messaggero*, nel suo articolo sullo spettacolo, in cui cita Renato Minore: “*Occorre rifiutare una sequenza ‘ tradizionale ’ di racconto e usare un punto di vista che non sia schiacciato sull’io del personaggio né tentato da un’ipotetica terza persona che organizza i fatti linguistici e li significa.*”²⁰⁰; è ciò che sembra abbia voluto fare Manfredi nella stesura della commedia. L’autore, affidandosi tanto al personaggio di Giacomo, quanto a ciò che viene detto a lui e con lui, dagli altri personaggi, dà vita a tre atti, profondamente diversi e tra loro complementari.

Ma è sempre il secondo atto, che ha come protagonista Elisabetta Pozzi (Paolina Leopardi), ad innestare le riflessioni più interessanti; la peculiarità dell’atto di mezzo, sta nell’essere caratterizzato da “ *un dialogo a una sola voce attraverso il quale prende forma questa figura che sembra proporre un doppio di Giacomo con esiti opposti: Paolina, con un linguaggio che è una delle più felici invenzioni dell’autore, gioca a suscitare poi a mascherare le sue frustrazioni, a inscenare una febbrile compattezza al di sotto della quale si svolge una confessione travisata, come in un sogno o in una seduta psicanalitica.*”²⁰¹ Ed è in questa dimensione tra il sogno e la realtà, per qualcuno anima stessa del teatro, che la commedia si consuma nella lunga agonia di una breve vita.

²⁰⁰ R. TIAN, *Tre stanze per il poeta*, *Il Messaggero*, 22-3-90, (art. 10).

²⁰¹ *Ibidem*.

L'arrivo di Lucella a Recanati, interpretata dalla giovane Antonella Schirò, sembra influire a risvegliare nell'animo di Paolina il fantasma del fratello ed a renderle: *“nuovamente vivo un desiderio represso di liberazione intellettuale e fisica.”*²⁰²

Parte della critica, tende a vedere Paolina Leopardi, come la vera protagonista della commedia, mentre l'altra parte tende a considerarla colei che, conoscendo più profondamente l'animo del poeta, concorre nel ribadire la grandezza, infatti *“passando dal primo al secondo atto, il sollievo è grande ed unanimemente avvertito. Qui – a Recanati – davvero si respira Leopardi; ...”*²⁰³

Oltre all'elogio rivolto alle interpretazioni degli attori, Annalisa Ghiacci viene approvata per i costumi: *“ un accorto uso di luci mette in risalto gli ocra, i rossi, i bianchi dominanti, così da legare parte iconografica delle qualità del testo ”*²⁰⁴ ed anche la regia di Maccarinelli: *“ attenta (...), con i suoi movimenti vivaci ma controllati e l'attenzione all'insieme plastico, in un crescendo che culmina nell'agitazione e confusione del finale. ”*²⁰⁵

Al testo di Manfredi, che *“offre ad un interprete tutti i partiti possibili, e ad un regista la possibilità di ricreare i suoni, i colori, persino gli odori di una scena.”*²⁰⁶, vengono attribuite qualità altissime.

Nell'articolo di Dante Guardamagna, vengono riportate alcune parti della conversazione con l'autore del testo: *“Il drammaturgo Giuseppe Manfredi (Roma 1959), nella conversazione riportata sul testo edito dal Teatro di Genova, avverte che sulla base della sua scrittura “c'è il ripensamento di molte opere di Leopardi e la lettura di numerosi saggi e bibliografie”, che il titolo (Giacomo, il prepotente) “fa esplicito riferimento all'appellativo che Giacomo si era meritato dai fratelli nel corso di giochi infantili”; malgrado questo, dice l'autore, “non sono mai stato attratto dall'idea di scrivere uno sceneggiato sulla vita del poeta”, e alle sue*

²⁰² P. PETRONI, *A Recanati è rimasta la sorella*, Il Corriere della Sera, 22-3-1990, (art. 11).

²⁰³ G.PROSPERI, *Leopardi sul palcoscenico: ecco il corpo e l'anima*, Il Tempo, 22-3-1990, (art. 12).

²⁰⁴ P. PETRONI, *A Recanati è rimasta la sorella*, Il Corriere della Sera, 22-3-1990, (art. 11).

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ G.PROSPERI, *Leopardi sul palcoscenico: ecco il corpo e l'anima*, Il Tempo, 22-3-1990, (art. 12)

intenzioni “corrisponde piuttosto l’atteggiamento di chi si accostasse allo spettacolo pensando che quelli che agiscono sulla scena siano anzitutto personaggi teatrali”; precisa infine che “la situazione drammaturgica esige la verità dei personaggi (anche se portano nomi di persone realmente esistite) più che una ricostruzione storica.”²⁰⁷ Analogamente Il regista Pietro Maccarinelli (Brescia 1958) “è indicativo il fatto che i tre atti sono condotti all’interno di dinamiche familiari o private”; e l’ultimo anno di vita del poeta è stato riportato ad una dimensione in qualche modo iperrealista, definita da un possibile linguaggio del 1836/’37 che Manfridi ha teatralmente inventato, curandolo sui toni di un quotidiano, che non si rassegna però allo sciatto realismo del “quotidianatese” tanto spesso ricorrente nei testi contemporanei.”²⁰⁸

Del personaggio di Paolina Ranieri, interpretato da Rosanna Naddeo di cui poco si è detto, Dante Guardamagna scrive: “caritatevole tiranna che vive con il nevrotico senso del dovere l’agonia dello scomodo ospite (non proprio “prepotente”, ma incapace di regalare un “sì” fra tante negazioni implacabili.)”²⁰⁹

Il testo, da cui è tratta la commedia e lo studio del suo autore, sembrano interessare particolarmente la critica Romana, che propone un’altra possibile interpretazione del finale : “Tra le difficoltà iniziali di lavare il malato rittoso, polemicamente inerte, e la luminaria finale per stenebrarne la morte, cresce la noia Leopardiana d’essere nato e di esistere, che dissolve nell’ultima, quasi sorridente battuta: “Adesso... non mi sto annoiando””²¹⁰

VIII. 4 Piccolo Teatro, Milano

Nel Dicembre, dello stesso anno, la commedia è al Piccolo di Milano; Il Corriere della Sera, Il Giornale, L’unità, La Repubblica, Il Corriere del Ticino, Il Manifesto, negli articoli riguardanti allo spettacolo già rodato a Genova e a Roma, danno un ultimo lucido giudizio favorevole.

²⁰⁷ D. GURDAMAGNA, *Leopardi e i suoi no*, Il Radiocorriere, 15/21-4-1990, (art. 13).

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ Ibidem.

L'autore, e le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere questa piece, sembrano essere i principali argomenti riportati dalle testate.

Dichiara Manfridi: *“Non ho minimamente voluto fare scandalo – spiega Manfridi- . Non ci sono assolutamente le condizioni per distorcere quella che resta una storia straordinariamente umana con aspetti di pudore terribile. Personaggi che vivono come in gabbia. Da una stanza da letto all'altra si muovono altri intrecci del sentimento.”*²¹¹ ed in questo i personaggi di Lucella e Paolina Leopardi, eroine di un amore “diverso” per lo stesso uomo, sono esemplari.

La volontà, da parte di Manfridi, di non scrivere uno “sceneggiato”, ma di preferir “...usare un assimilato bagaglio biografico, per indagare semmai sul “dolore mentale” che lo afflisce a causa dell'infelice complessione fisica.”²¹² è ormai ampiamente compresa.

Come dalle cronache: *“Ranieri fu davvero, assieme alla sorella Paolina, l'amico inseparabile del Leopardi trentenne, attratto-respinto dalla di lui superiorità intellettuale.”*²¹³ ed è del tutto verosimile il significato della “prepotenza” del poeta: *“La prepotenza cui si richiama la tripartita azione scenica di Manfridi si identifica nell'egocentrismo e nelle ossessioni di un malato cronico che si rifugia nella tana fortezza di un letto maleodorante, rifiutando di lavarsi, di mutarsi d'abito, di far cambiare aria alla sua fetida camera, sempre pronto all'immane “no”*”²¹⁴.

Ugo Volli scrive, in un secondo articolo, dopo quello poco lusinghiero sulla Prima dello spettacolo genovese, che suona quasi come una smentita, contenendosi nel criticare il testo di Manfridi e parlando di *“...molte intuizioni brillanti, ben scritte”*²¹⁵, preferisce operare una critica assolutamente positiva sulla “portata” di questa piece: *“Leopardi è un poeta anomalo nella nostra tradizione letteraria, più orecchiato che conosciuto, più citato che amato davvero, più oggetto di luoghi comuni che profondamente compreso. Un suo ritratto non convenzionale, al di fuori del*

²¹¹ L. MARCHESI, *Giacomo degli scandali, un malato senza qualità*, L'Unità, 12-12-1990, (art. 14).

²¹² G. GERON, *Leopardi, i capricci di un genio malato di poesia*, Il Giornale, 13-12-1990, (art. 15).

²¹³ Ibidem

²¹⁴ Ibidem

²¹⁵ U. VOLLI, *“Giacomo il prepotente” un piccolo grande uomo*, La Repubblica, 13-12-1990, (art. 16).

contesto recanatese, ha il fascino di una scoperta."²¹⁶, al Volli lo spettacolo al Piccolo di Milano "piace", e rincara la dose, parlando del Giacomo della commedia: "...piuttosto capriccioso, mitomane, cocciuto, profondamente disturbato da fobie, assalito da deliri, illuminazioni, pensieri ossessivi. Soprattutto lo troviamo indifeso, bisognoso d'affetto, per nulla olimpico o rasserenato "filosofo"²¹⁷. E' un atteggiamento strano quello del critico sopra citato e sarebbe interessante capire perché abbia cambiato idea così radicalmente da un anno all'altro.

La critica dello spettacolo, ormai ampiamente conosciuto, diventa il luogo di nuove curiose intuizioni; un interessante parallelismo viene trovato con Goethe: *"Giacomo ha una delle sue crisi e tra asma, rantoli e compiacimento di invischiare tutti nella sua fetica di vivere, affannosamente reclama più luce, come Goethe morente."*²¹⁸

*"Che una novità italiana si replichi per tre stagioni consecutive è un fatto degno di per sé della più degna considerazione, a maggior ragione, poi, se si tratta di un'opera non corriva ma, al contrario, caratterizzata da una seria e nobile ricerca espressiva."*²¹⁹, così esordisce Giovanni Roboni, nella sua critica sul *Corriere della Sera*; ma preferisce spostare l'attenzione su un altro aspetto: *"...il vero argomento –ciò che alla lettera viene "messo in scena"- (...) è il modo in cui questi infelici comunicano o cercano di comunicare fra di loro, è "la diversità" delle loro parole. I veri "personaggi" sono le diverse opzioni o possibilità linguistiche, i diversi modi di esprimersi di ciascuno; e il vero dramma che si svolge davanti a noi è un dramma linguistico o, per essere più esatti, una sequenza, un sistema di drammi linguistici, da quello che oppone l'incantevole precisione ironica di Leopardi all'ingenua brutalità di Ranieri a quello che impedisce a Lucella di capire quali abissi di smarrimento si celino dietro la nevrotica forbitezza di "Pilla" "*²²⁰

Un altro argomento imprescindibile della commedia è la visione dell'amore, nell'intervista per *Il Giornale*, De Rossi (Giacomo nella

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ M. MARZELLI, *Leopardi poco pubblico e molto privato*, Corriere del Ticino, 14-12-1990, (art. 17).

²¹⁹ G. RABONI, *Affettuosa guerra di parole intorno al letto di Leopardi*, Corriere della sera, 16-12-1990, (art. 18).

²²⁰ Ibidem

commedia) ne parla così: *“Temi come la difficoltà di inserimento in una società e poi quello principale dell’amore, filtrato da problemi e dalle angosce personali: amore fraterno, amore fra genitori e figli, amore nel senso di amicizia virile, infine l’amore dell’ancella nei confronti di Leopardi morente.”*²²¹; l’attore parla inoltre, delle difficoltà incontrate nell’interpretazione del personaggio di Leopardi, dovute più che al parlato: all’atteggiamento da tenere, ai gesti da compiere ed agli eccessi di tosse da accentuare.

La Pozzi (Pilla nella commedia), ammette di aver trovato difficoltà nel dover “rendere” efficacemente quel parlato ottocentesco del suo personaggio; De Rossi definisce il parlato: *“Una perfetta ricostruzione di quello che doveva essere il linguaggio dell’ottocento.”*²²²; le difficoltà interpretative ed il rischio comportato da un testo tanto complesso, fanno pensare ad un immenso impegno tenuto dai suoi interpreti nella messa in scena di questa difficile commedia.

Per chiudere questa lunga rassegna stampa, mi rifaccio ad un articolo del Manifesto, che offre altri interessanti spunti di riflessione: *“...quel che emerge dal testo e da questo spettacolo, è un accattivante mistura di affetto e ironia, la sensazione di una intimità violata ma con indiscrezione, colorata da un garbato gusto del paradosso: il “pessimismo leopardiano” di scolastica memoria trova una imprevedibile concretezza nella malattia del poeta, e insieme una smentita nelle attenzioni che lo circondano.”*²²³

*“La grandezza e il genio del poeta brillano unicamente nel riflesso: nell’amicizia, nell’affetto che gli portano gli altri personaggi che, senza essere degli eroi, o forse proprio per questo, si trovano a perfetto agio in questa rete di piccoli gesti e parole, in questa vaga e attenta complicità. La tentazione del bozzetto e del patetico è sempre dietro l’angolo: ma il primo merito del regista e degli interpreti è quello di averla evitata, grazie soprattutto a una recitazione sempre tesa, aperta allo scarico di energia e all’invenzione comica.”*²²⁴

²²¹ A.L. MARRE’, *Falso storico per Leopardi l’iracondo*, Il Giornale, 17-12-1990, (art. 19)

²²² Ibidem

²²³ O. PONTE DI PINO, *Leopardi in tre stanze*, Il Manifesto, 5-1-91, (art. 20).

²²⁴ Ibidem

VIII. 5 Articoli

(n.d.r.) Per ragioni di “pesantezza” del documento la parte contenente le immagini degli articoli è stata omessa.

CONCLUSIONE

Nella commedia, la pietà per Giacomo, sembra progressivamente commutarsi, da parte dei Manfridi, certo anche per necessità, in invadenza da parte degli stessi; il misero corpo viene sballottato come un fagotto: dalla camera da letto al bagno, da Torre del Greco a Vico Pero, dal lettino imbarcato al giaciglio in terra. Il poeta è ridotto all'essenziale, ed infine, nel delirio, arriva persino a rimpiangere quel passato Recanatese che aveva cercato di fuggire, ricorda con affetto la sorella Paolina e il letto di Recanati e trema ancora di fronte alla visione della madre severa e povera d'affetti.

Giacomo, il prepotente dietro la facciata del dramma biografico di ordine storico nasconde un fitto intreccio di tematiche care al teatro d'oggi. L'uomo fisicamente ridotto a nulla e padrone solo della parola, la stanza intesa come contenitore, simbolo della nostra capacità di essere liberi, la solitudine, spirituale prima ancora che materiale, le nevrosi, la violenza espressiva che si realizza nel degrado fisico di Giacomo Leopardi, nelle sue miserie fisiologiche alle quali non possono non far da contrappunto gli interventi drastici del Ranieri.

Come nelle cronache e così nella commedia, Giacomo non troverà mai pace in nessuno dei posti che visiterà; solo Lucella, un personaggio inventato, sarà una presenza benefica all'epilogo della vicenda.

L'altra presenza sinistra, oltre a quella di Adelaide Antici (Mamà) che si aggira come uno spettro nella Villa di Recanati, è la presenza della "morte" che accompagnando i tre atti non arriva mai, se non poco dopo l'abbassamento del sipario.

E con la frase oscura, o forse soltanto ironica di Giacomo, detta in extremis tra le braccia dell'amico, si conclude la commedia: "*Titò...- adesso...non mi sto annoiando. - Non mi sto annoiando.*"²²⁵ il poeta sembra terminare la sua breve esistenza, tanto breve da ricordare l'effimera presenza di un personaggio in scena, con un pensiero di speranza, una mistica visione, o forse, come suggerisce il suo interprete, di un "paradiso di donne".

²²⁵ G. MANFRIDI, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003, p. 73.

BIBLIOGRAFIA

ANSELMi Gianmario - FERRATINI Paolo, *Letteratura italiana, secoli ed epoche*, Carrocci, Roma, 1990.

BANDINI BUTI, *Poetesse e scrittrici*, enciclopedia biografica serie VI, E.B.B.I. istituto editoriale Bernardo Carlo Tosi, Milano,...???, pp. 338-339.

BERSANI Cristina - RONCUZZI ROVERSI MONACO Valeria, *Giacomo Leopardi e Bologna*, Patron, Bologna, 2001.

CASTELFRANCHI Cristiano – POGGI Isabella, *Bugie finzioni e sotterfugi*, Carrocci, Roma, 2002.

D'AMICO Silvio, *Storia del teatro drammatico II*, Bolzoni, Roma, 1989.

D'ANGELI Concetta, PADUANO Guido, *Il comico*, il Mulino, Bologna, 1999.

D'USCIO Sergio, *La ginestra del Vesuvio*, l'autore libri, Firenze, 1997.

ECO Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Bompiani, Milano, 2002.

ELAM Keir, *Semiotica del teatro*, il Mulino, 1988.

FERRETTI Giovanni, *Revue des etudes italiennes*, Didier, Parigi, 1935.

FREUD Sigmond, *Il motto di spirito*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

GROSSER Guglielmino, *Il sistema letterario cinque, seicento, settecento*, G. Principato, Milano, 1993, pp. 531-635.

GROSSER Guglielmino, *Il sistema letterario, ottocento*, G. Principato, Milano, 1993, pp. 203-220.

HALL T. Eduard, *La dimensione nascosta*, Bompiani, 1969.

LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, volume primo, Arnoldo Mondadori, 2003.

LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, volume secondo, Arnoldo Mondadori, 2003.

MACCHIAROLI Gaetano , *Giacomo Leopardi*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1987.

MANFRIDI Giuseppe, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003.

MANFRIDI Giuseppe, *Teatro dell'eccesso, tre commedie degli anni novanta*, Gremese, Roma, 1990.

MINORE Renato, *Leopardi, l'infanzia, le città, gli amori*, Bompiani, Milano, 1997.

ORESTANO, *Eroine ispiratrici*, enciclopedia biografica serie VII, E.B.B.I. istituto editoriale Bernardo Carlo Tosi, Milano,...???, pp. 301.

PANZINI Alfredo, *Vita, carattere e opinioni del nobil'uomo Monaldo Leopardi*, Massimiliano Boni, Bologna, 1997.

PRETE Antonio, *Il pensiero poetante*, Feltrinelli, Milano, 1996.

POESIO P. E., *Teatro di Genova, Il Giornale di Febbraio 1989*, Genova, 15-2-1989

PUPPA Paolo, *Il teatro e lo spettacolo nel secondo Novecento*, la Terza, 1990.

RODOLINO Gianni - TOMASI Dario , *Manuale dei film linguaggio racconto analisi*, Utet, Torino, 1998.

RANIERI Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Mursia, Roma, 1990.

RONCUZZI ROVERSI MONACO Valeria, *Strenna storica bolognese*, Patron, Bologna, 1998.

ZEAMI Motokiyo, *Il segreto del Teatro No*, Adelphi, Milano, 2002.

Internet

<http://www.comune.piacenza.it/turismo/storia/giordani.htm>

<http://www.dramma.it>

<http://www.filosofico.net/giacomoleopardi.htm>

http://www.liberliber.it/biblioteca/d/de_sanctis/index.htm

<http://www.pegacity.it/informatica/case/3264/leopardi.htm>

<http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/980628b.htm>

ILLUSTRAZIONI

(n.d.r.) Per ragioni di “pesantezza” del documento la parte contenente le illustrazioni è stata omessa.