

Donne, uomo, cani, guerre
prime letture



La scenografia (picnic tra le rovine)



Passaggi
Materiali preparatori per l'esercizio del 28 ottobre 2018

Sequenza dei testi

Saggezze e rovine

Al di là di Freud

Caro Nietzsche

Pagine dal *Caso Wagner*

Ödön von Horváth, chi era costui?

Dolceamaro come il Mieli

Mario Mieli, *L'attore è un masochista*

Prévert, l'amore e l'ottobre

Glossarietto

Testi aggiunti

Libretto della *Carmen*

Ödön von Horváth, *Don Giovanni ritorna dalla guerra*

Lecture del secolo scorso (due recensioni):

R. Petrovich, *Una testimonianza tra l'impazienza della seduzione e il gusto dei lumi*

A. Attisani, *Trappole vecchie e trappole nuove*

Una volta, parecchi anni fa, mi capitò di intervistare lo psicanalista Cesare Musatti perché lui, già in tarda età, si era dato alla drammaturgia. Mi fece accomodare nel suo studio e io, naturalmente, rivolsi lo sguardo, verso il famoso divanetto sul quale si accomodavano, per così dire, i suoi pazienti. E fui molto colpito dal motto ricamato che decorava la spalliera:

«Prima de parlar, tasi»

(Musatti era veneto e veneziano).

Questo dossier propone di passare attraverso alcune letture e riletture, ma ognuno è libero, ovviamente, di leggere altre cose e di attingere alla propria memoria. Inoltre, i testi e i suggerimenti qui proposti vanno trattati spregiudicatamente, letti interamente o in parte, attentamente o in modo trasversale. Ciò che conta è prepararsi per arrivare sulla scena del nostro esercizio, del nostro campo di forze interagenti.

Saggezze e rovine

Suggerisco di considerare *I Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer come la scenografia, vale a dire il luogo drammaturgico in cui si svolgono questi nostri picnic con chiacchiere e visioni, meditazioni e progetti di studio. È una scenografia “esterna”, l’ambiente nel quale si svolge l’azione, che la circonda e ne è illuminato. La nostra scenografia interiore non so quale sia perché ognuno ha la propria, che si deposita nella memoria e non sarà mai vista dagli altri.

Spero che l’incontrarci in questo luogo avvenga senza cadere nella trappola della filologia,¹ ovvero si eviti (almeno nei nostri esercizi) di immergersi nella ricerca del significato dei singoli palazzi e si consideri che ci troviamo tra le rovine di una terra desolata, in un mondo che può ancora divenire, nella nostra coscienza, soltanto se partiamo dalla consapevolezza che è già finito; le grandi forme di saggezza del passato non hanno più vita, giacciono lì come pietre mute e relitti ai quali possiamo attribuire un significato, ma a condizione di operare in sintonia con l’artista. Sono niente di più e niente di meno che rovine di sapienze antiche, resti interpretabili, spoglie di un’Apocalisse che non è stata seguita da un Giudizio e che ci trova sgomenti, pieni di interrogativi, oltretutto in un mondo abitato da ulteriori forme del sapere.

Alcuni snodi fondamentali della questione.

Anselm Kiefer nasce alla fine di una guerra mondiale, nel paese degli sconfitti, e cresce tra le vere rovine, quelle del tempo in cui Adorno, con ragioni sicuramente più forti di quelle di Hegel, dopo la Shoah, proclama l’impossibilità dell’arte. Kiefer, come tanti altri, va controcorrente. Carlo Sini ha confutato più volte il superamento hegeliano dell’arte per mezzo dell’intelligenza filosofica e ci ha detto che la filosofia, al contrario, deve farsi artistica, salvo intendere bene cosa s’intenda con ciò (e noi, in un certo senso siamo qui per questo). Dunque noi, Sini e Kiefer siamo di questo partito, insieme a tanti altri, tutti più o meno impegnati a scoprire cosa ciò comporti.

¹ Kiefer stesso spiega: «A prescindere dal fatto che le storie e le interpretazioni dalla Cabbala sono molto interessanti, penso che la mia fascinazione abbia a che vedere con il mio modo di lavorare. Dicono che leggo molto, ma in un certo senso non è così. Leggo soltanto per catturare le immagini. Leggo finché la storia non diventa un’immagine. [...] L’immagine cabbalistica non è una, bensì molteplice, e forma una sofisticata disciplina spirituale. Un paradosso di logica e credo mistico. In parte è sapere, in parte è religione e in parte magia. Per me è un viaggio spirituale dettato dalle immagini». A. Kiefer, intervista del 5 ottobre 2004, citata in Id., *I Sette Palazzi Celesti*, Pirelli HangarBicocca, Mousse Publishing, Milano 2018, p. 152.

Che si abbia fede in Dio o meno, il lavoro di questi tre personaggi concettuali (noi, Sini e Kiefer) tende alla verticalità, non rinuncia all'ascesi e riprende persino qualche principio della tensione "comunista", o comunitaria, o civile, come dice bene Peter Sloterdijk: «I supremi interessi comuni e di vitale importanza possono realizzarsi soltanto in un orizzonte di ascesi universali e cooperative».²

Tutto il lavoro svolto a Mechrì in questi anni si colloca nella cornice di un convincimento che ci ha trasmesso Sini e che tuttora ci muove, quello di *essere appena all'inizio*. Anche in questo senso incontriamo Kiefer, il quale afferma: «Le rovine non sono un "livello zero" (*ground zero*): sono un inizio. Le torri di Pirelli HangarBicocca sembrano sul punto di crollare, ma la loro condizione di precarietà e la loro nullità, al pari della nostra, devono farci pensare all'individualità, che è il luogo in cui il particolare e l'universale si ritrovano ogni volta».³ Ogni azione nel presente è un inizio.

Una distanza tra noi e l'artista tedesco sta forse nel fatto che se lui «crede unicamente nell'arte», come afferma un critico,⁴ per noi non è questione di *unicamente* e soprattutto di *credere*, bensì di attivare collettivi di coscienze e pratiche militanti generati da un'alleanza inedita tra la filosofia e le arti e capaci di dare forma alla politica e di conseguenza alla *polis* delle quali abbiamo bisogno.

² P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, Cortina, Milano 2010, p. 556.

³ A. Kiefer, *I Sette Palazzi Celesti* cit., p. 59.

⁴ Gabriele Guercio, *Numinosità e Occultamento*, in *ivi*, pp. 19-49: 49.

Al di là di Freud

Il primo ventennio della psicoanalisi freudiana era trascorso all'insegna del principio di piacere come movente delle azioni umane. Con *Al di là del principio di piacere* (1920) Freud opera una radicale inversione di rotta affermando che il desiderio della morte, propria e altrui agisce silenziosamente in modo permanente accanto alle pulsioni libidiche (Eros). È una scoperta sconvolgente, che lo mette in lotta contro se stesso, contro ciò che credeva di aver compreso e teorizzato fino allora, ma illuminazione triste che diventa il suo sentimento dominante ma che non potrà approfondire più di tanto nel tempo che gli resta, segnato da una terribile malattia invalidante, dal clima polemico in cui si sviluppa la professione psicanalitica e infine dall'antisemitismo che lo costringe all'esilio.

Tocca a noi, dunque, fare i conti con la sua visione. I cento anni trascorsi da allora ci offrono un catalogo sterminato di eventi segnati dall'azione congiunta di Eros, violenza e morte; è un catalogo storico, certo, ma possiamo scorgere la questione anche nelle biografie minute nostre e altrui.

L'esercizio proposto per questa giornata è un tentativo di rispondere allo sgomento suscitato dalla presa d'atto di quanto sia pervasiva l'azione congiunta dell'istinto di vita e del desiderio di morte nelle nostre vite e in quella del mondo, a partire naturalmente dalla constatazione di come tale questione sia ignorata, manipolata, incompresa, stravolta o che altro nel nostro panorama culturale: un caos sotterraneo che sembra suggerire l'impossibilità di una via d'uscita.

"Esercizio di drammaturgia" nel nostro caso significa procedere *non* tramite analisi e sintesi teoriche bensì articolando un discorso collettivo multimediale basato sull'associazione di idee, come accade nelle improvvisazioni. Perciò, dato il tema d'improvvisazione, propongo per cominciare di tenerlo sullo sfondo di alcune figure dell'arte o immaginarie (come spesso ha fatto lo stesso Freud), figure di una patologia fantastica. Perciò, per cominciare, Carmen e Don Giovanni. Con questo atteggiamento, come stiamo per vedere, è possibile trasformare in *figure dell'esercizio* (chiarirò perché preferisco questa definizione a quella di "personaggi") altri autori che incontreremo, come ad esempio Mario Mieli.

La questione che vale la pena porsi è quali siano le strategie umane di fronte a questa fatalità e se esista una via d'uscita, vale a dire qualche soluzione migliore rispetto a quelle più tragicamente comuni. Il nostro riferimento è in prima istanza all'arte che rappresenta la questione, poi possiamo procedere a esplorare l'arte come risposta alla questione (e in che senso, se come risposta enunciata o come *praxis*).

Sigmund Freud (testo facoltativo)

Al di là del principio di piacere è un testo inaugurale, postillato di molti dubbi e di rinvii a futuri riscontri scientifici, e tuttavia è ancora sconcertante per chi scopre l'esistenza di una universale «pulsione a ritornare a uno stato inanimato».⁵ Il discorso freudiano è ai primi passi nell'appercezione di qualcosa che in campo artistico – come dimostrano gli esempi di Don Giovanni e di Carmen – aveva conosciuto da sempre corpose elaborazioni (in questo senso Freud dichiara onestamente la propria ottusità e ignoranza), mentre per uno sviluppo delle questioni da lui sollevate nel pensiero è soltanto molto più di recente che si va oltre (anche se, ad esempio, a proposito di un fenomeno come l'omosessualità i classici della psicoanalisi sono stati sostanzialmente latitanti).

Quando, in vista di questa occasione, ho riletto *Al di là del principio di piacere* ho provato con un certo disagio, ritrovando nel testo molto meno di quanto credevo ci fosse. Ciò sia

⁵ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, (1920), Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 63.

detto senza nulla togliere al suo autore, che ha il merito di avere aperto una questione capitale e di impostarla con impareggiabile rigore, oltretutto evidenziando quali fossero gli aspetti ancora da chiarire. Il fatto è che avendo verificato questo dettato teorico nel campo drammaturgico e artistico, mi rendo conto che si è andati molto più avanti, naturalmente anche per merito dei sostanziali progressi compiuti da diverse discipline.

Al di là del principio di piacere è lì, a disposizione di tutti. Dopo una premessa di una trentina di pagine, nelle successive venti Freud propone la propria visione, un'intuizione che cerca di svilupparsi in una teoria, destinata come s'è detto a restare allo stadio iniziale. Dunque non propongo di compulsarlo, ma soltanto di tenerlo presente. E mi limito alle seguenti schematiche annotazioni che rientrano nel nostro orizzonte.

Mentre l'Eros si manifesta dall'inizio della vita anagrafica, la pulsione di morte è presente già «al nascere della materia organica». L'enigma della vita deriva dalla «lotta incessante che si è stabilita tra queste due pulsioni». Il dualismo del primo Freud era rappresentato come opposizione tra pulsioni dell'Io e pulsioni sessuali, poi specificate come pulsione di vita (Eros) e pulsione di morte, con la conseguenza decisiva che lo stesso principio di piacere ha la funzione di «partecipare allo sforzo più generale di tutta la sostanza vivente, di ritornare, cioè, alla quiete del mondo inorganico». ⁶ Eccoci dunque ai nostri casi di patologia fantastica, in cui la convergenza tra desiderio (mi sembra più giusto definirlo così) di vita e desiderio di morte si realizza in «processi liberi» nell'ambito dei quali gli attuanti (attori) ottengono «sensazioni molto più intense», sia di piacere che di dispiacere. Siamo così a quella *dynamis* sessuale multiforme che è diventata l'immenso mercato globale. Il «piacere della scarica» (orgasmo) ⁷ segna una fine e si affaccia sulla morte. Così, ora, «sembra che il principio di piacere sia al servizio delle pulsioni di morte»: ⁸ un cambiamento di prospettiva totale, che secondo Freud solleva «un nugolo di altri problemi che, oggi come oggi, sono destinati a restare senza risposta». ⁹ Non resta che tentare di andare avanti, come dice Freud stesso dice citando un poeta: «Là dove non possiamo arrivare volando, dobbiamo arrivare zoppicando».

Nell'avanzare zoppicando (e interrogando alcuni materiali drammaturgici nei quali sessualità e morte sono strettamente intrecciati), possiamo chiederci per cominciare se e quanto il desiderio di morte riguardi la propria morte e la morte degli altri.

(altro testo facoltativo)

Dopo la Prima guerra mondiale, ¹⁰ osservando i comportamenti umani, non solo quelli manifestamente patologici, Freud propone di ripartire da una distinzione tra pulsioni sessuali che tendono a «prolungare la vita» e «pulsioni dell'Io» che «spingono verso la morte». Il suo rigore lo porta a citare come esempi varie manifestazioni delle «pulsioni dell'Io», che tuttavia non gli consentono una sistemazione teorica definitiva, per la quale confida soprattutto negli sviluppi della biologia. ¹¹

Anni fa, una cosa che mi aveva colpito è che il testo ripropone i temi portanti di vari testi gnostici, soprattutto a proposito di una natura umana "non buona", e a differenza di quelli non offre risposte allegoriche o a chiave, limitandosi a una serie di prime osservazioni sperimentali e concludendo, come s'è detto, con alcune domande. ¹² Oggi, a

⁶ S. Freud, *Al di là* cit., p. 199.

⁷ *Ibid.*

⁸ S. Freud, *Al di là* cit., p. 200.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Interessante notare come sia stata determinante per Freud l'esperienza della Prima guerra mondiale. Egli, come tutti, pensava che sarebbe stata una guerra ottocentesca, un veloce scontro tra eserciti che si sarebbe svolto a distanza dal mondo reale. Poi la realtà del primo conflitto pienamente moderno gli fece cambiare idea. Il Freud che sulle prime aveva visto la guerra come Eros si trasformò in un breve torno di tempo nel costernato autore su cui stiamo riflettendo, un eroe dell'onestà intellettuale.

¹¹ Le sue parole: «Ritengo che a questo punto facciamo bene a fermarci» (p. 94); «La biologia è veramente un campo dalle possibilità illimitate» (p. 97).

¹² Ciò sia detto senza negare il valore di quei testi e delle rispettive allegorie, in parte smantellate dalle nuove conoscenze e in parte, invece, portatrici di immagini propulsive animate da energie ancora senza nome. Ciò spiega, tra l'altro, perché i riferimenti del Workcenter ai materiali gnostici nulla abbiano a che vedere con una presa di posizione nella storiografia della gnosi, finora compilata per lo più dai suoi critici cattolici (Puech, Doresse, Pagels)

un secolo di distanza, la neurobiologia e le arti performative consentono alcune verifiche significative dell'intuizione freudiana. In campo artistico diverse pratiche si basano sull'idea che il desiderio di morte esprima appunto una tensione, attrazione e nostalgia per l'inorganico,¹³ ossia per una «situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare, al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo»,¹⁴ una pulsione che acquisendo con l'esercizio una «elasticità organica»¹⁵ sarebbe dunque attivabile anche consapevolmente. Se non sbaglio, questo è anche un principio chiave della neo-tradizione grotowskiana, che tra l'altro anticipa in ambito performativo l'*autopoiesis* teorizzata dal neurobiologo Francisco Varela (e la *biopoiesis* dei nostri passati discorsi). L'agire umano tenderebbe a liberarsi del patire per (ri)conquistare la condizione della vacuità (sanscrito: *śūnyata*).¹⁶

oppure da mitografi che tendono a trascurare il contesto storico (Jonas, Filoramo, Bloom). Il Workcenter non è partecipe della melensaggine gnostico-globalistica che pervade il movimento *new age*, non ripropone quella spiritualità generica e poco impegnativa e infine segna le distanze da alcuni aspetti fondamentali dello gnosticismo antico come la trascendenza, la centralità di Dio, il dibattito tra cristiani e anticristiani. Richards e compagni sono sicuramente impegnati in un lavoro il cui fine è un *trascendimento* (per usare la terminologia di Ernesto De Martino) che loro chiamano *verticalità*, una dinamica psicofisica di motivazione etica, ed è certo che da questa posizione si guardi al misticismo con interesse, tuttavia bisogna cercare di intendere cosa significhi esattamente questa convergenza rispetto ai fini e ai mezzi. E le reazioni alle loro performance testimoniano di una diffusa difficoltà a comprendere una ricerca culturale così strutturata.

¹³ In questo senso un'avvincente lettura che focalizza il tema portante della drammaturgia di un artista contemporaneo come Carmelo Bene è il saggio di Umberto Artioli per *La cena delle beffe* intitolato *Il fascinans e il tremendum dell'inorganico*, ora in U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, pp. 117-119.

¹⁴ S. Freud, *Al di là* cit., p. 63.

¹⁵ S. Freud, *Al di là* cit., p. 60.

¹⁶ Freud fa riferimento in proposito al mito dell'androgino (tra l'altro: rileggendolo mi sembra largamente frainteso in quanto l'androgino in Platone si aggiunge ai due sessi e non ne costituisce l'evoluzione) e alle *Upanisad* (ma non trovo più il riferimento). Per cui la mia chiusa su vacuità-*śūnyata* potrebbe sembrare arbitraria. È comunque pertinente per Varela, che era un buddhizzante-tibetizzante, come il sottoscritto.

Caro Nietzsche

Tutte le pagine di Nietzsche sono preziose, anche le poche dedicate alla *Carmen* (circa cinque su cinquanta del *Caso Wagner*) che tuttavia sfiorano appena il nostro argomento. A ben vedere, *Il caso Wagner*¹⁷ non è soltanto un libello destinato a smascherare il genio della *décadence*, il manipolatore delle coscienze, l'ingegnere della moderna coscienza borghese del quale Nietzsche aveva subito una fascinazione che ora considera malattia. È soprattutto un discorso acutissimo sul teatro in generale, il teatro (chiamato musica) presagito come nuovo medium interclassista e di massa («universale») nel quale l'ideologia dell'ordine moderno si rivela sotto diversi aspetti, anche contrastanti tra loro e ispirato dall'«incidente Bizet», Nietzsche così si esprime nell'aforisma 255 di *Al di là del bene e del male*: «Il mio ideale sarebbe una musica [e un teatro] il cui maggior fascino consistesse nell'ignoranza del bene e del male, una musica resa tremola tutt'al più da qualche nostalgia di marinaio, da qualche ombra dorata, da qualche tenera rimembranza; un'arte che assorbisse in se stessa, da una grande distanza, tutti i colori d'un mondo morale che tramonta, di un mondo divenuto quasi incomprensibile, e la quale fosse ospitale e profonda abbastanza per accogliere in sé i tardi fuggiaschi». Un tale dire sì alla vita e dunque a «tutti i colori d'un mondo morale che tramonta» è il sentimento dei nuovi grandi teatri del Novecento, il sentimento da lui provato in vita soltanto con l'opera di Bizet («Poi ebbe inizio la musica della *Carmen*, e per mezz'ora mi sciolsi in lacrime e palpitazione di cuore», Torino 1881).¹⁸ Bizet fece compiere uno scatto alla comprensione della questione teatrale e musicale da parte di Nietzsche, consentendogli di prefigurare una visione ottimistica e *construens* indipendente dalla derisione del suo ex ammaliatore. Per questo consiglio la lettura delle prime pagine del *Caso Wagner*, riservando al resto, eventualmente, un'altra occasione.¹⁹

Le annotazioni sulla *Carmen* possono essere suddivise in diverse categorie. Innanzitutto Nietzsche definisce in generale il senso dell'opera (in quanto ascolto) come generatore di «felicità» nonostante non si siano «mai uditi accenti tragici più dolorosi». Quando viene alla narrazione della *Carmen*, il nostro ne evoca il carattere «popolare» e al tempo stesso «liberatorio» (importante questo cambio di passo se si pensa a come giudicava negativamente le sollevazioni della plebe rabbiosa), ma ciò che merita sottolineare, dopo aver dribblato il frettoloso accenno all'«odio mortale dei sessi», è il riferimento all'Uomo amante assassino che, credendosi disinteressato, vuole in realtà «possedere quest'altro

¹⁷ *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica*, tradotto da Ferruccio Masini, si trova nel vol. VI, tomo III delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. curata da Giorgio Colli e Mazzino Montinari per Adelphi. La parte del testo di nostro diretto interesse è qui allegata.

¹⁸ In questa occasione mi sono ricordato di avere pianto senza ritegno a teatro soltanto una volta, assistendo alla *Carmen* messa in scena da Peter Brook.

¹⁹ Gli altri due testi nietzschiani di riferimento per chi voglia pensare il teatro sono lo *Zarathustra* (forse il più influente sul Novecento teatrale) e *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Il secondo, apparso nel 1872, non può essere compreso senza considerare due eventi come la Comune di Parigi e la guerra franco-prussiana, immediatamente precedenti la sua pubblicazione. Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche segnala che, mosso da un «ottimismo» ebbro, ogni movimento rivoluzionario o di rinnovamento della società sembra implicare una fede in un futuro migliore, ma spinge la civiltà incontro a una «orrenda distruzione»; la «fede nella felicità terrena di tutti» fa tremare la società «fin nei più profondo strati», seminando lo scontento di «una classe barbarica di schiavi», che, sedotta da idee utopistiche, avverte ora «la propria esistenza come un'ingiustizia» ed esplose in rivolte incessanti. A tale ondata distruttiva è accostato anche il cristianesimo, lo stesso cristianesimo «pelagianizzato» e dimentico del peccato originale era già stato denunciato da Schopenhauer, pensatore a cui Nietzsche in questo momento è molto vicino e al quale attribuisce il merito di avergli «tolto dagli occhi le bende dell'ottimismo». Il filosofo propone quindi il rimedio di una greicità non intesa soltanto nel suo aspetto apollineo; la verità è invece quella dionisiaca, espressa dalla sentenza del seguace di Dioniso, Sileno. Con Socrate, dunque, avrebbe avuto inizio quel ciclo rivoluzionario che giunge sino alle vicende coeve della Francia e della Germania. Il contrasto tra ottimismo e spirito dionisiaco, tra alessandrinismo e visione tragica della vita, si configura in quel momento come contrasto tra Francia e Germania, ma ciò che conta soprattutto è la percezione nefasta della rivolta popolare.

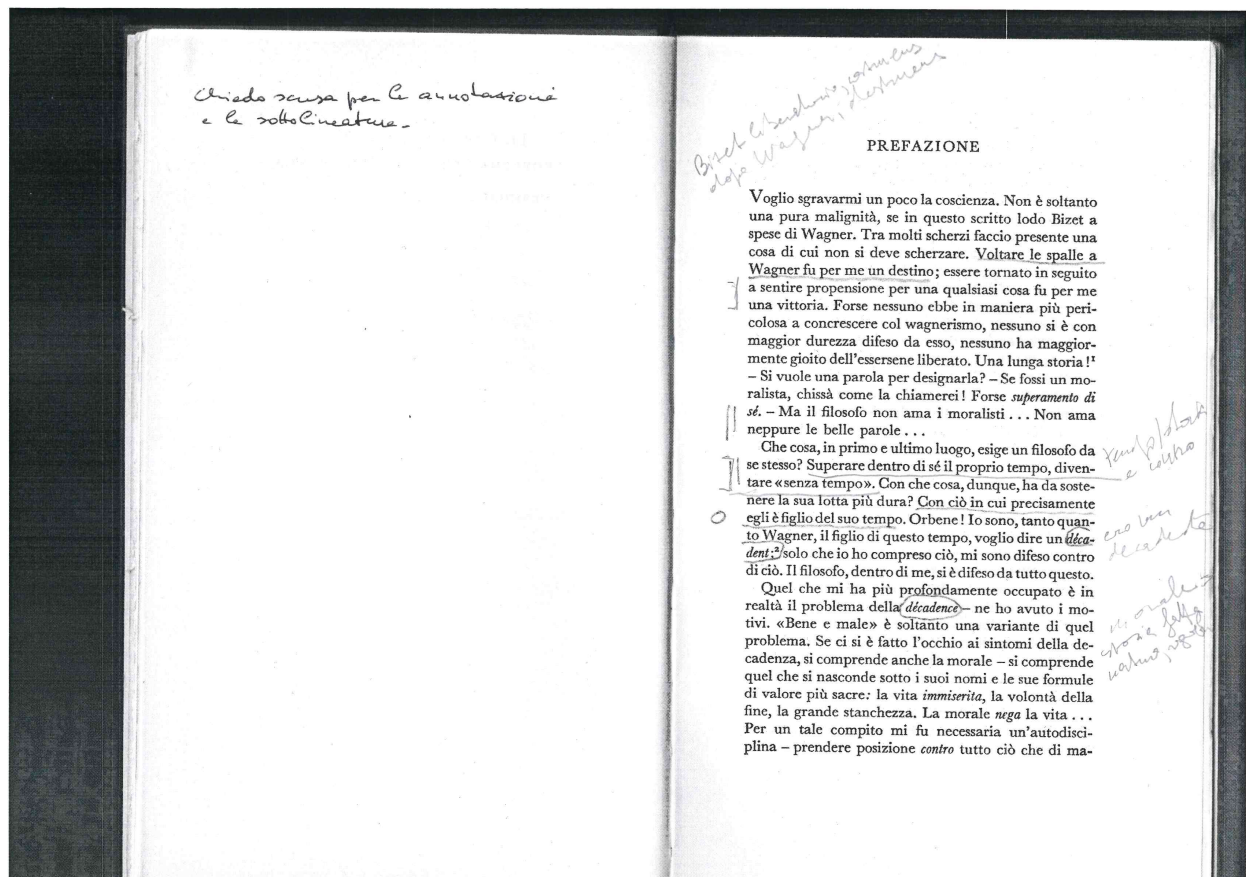
essere», la persona che ama, e soprattutto quello all'emancipazione totale di Carmen, figura di un'altra sessualità, definita «amore ritradotto nella natura» (e qui avrei voglia di aggiungere cento esclamativi di giubilo).

Tragica e grandiosa è la visione nietzschiana – espressa in uno stile dissacratore, da varietà – quando definisce decadente lo spirito della rivoluzione (norma morale fatta politica) e deplora le sabbie mobili dei «diritti *uguali* per tutti» che avrebbe prodotto «ovunque paralisi, pena, irrigidimento, oppure inimicizia e caos» (profezia sui futuri paesi del socialismo reale?). Ma noi ci stiamo occupando d'altro.

In fondo al dossier trovate il libretto dell'opera bizettiana. Fatene ciò che vi pare. Il mio consiglio è di soffermarsi un attimo su due passaggi, se possibile anche ascoltandoli nell'esecuzione musicale e dei cantanti.

La scena V innanzitutto, quella in cui Carmen canta «L'amour est enfant de bohème, / il n'a jamais, jamais connu de loi, / si tu ne m'aime pas, je t'aime; / si je t'aime, prends garde à toi!». In questo caso la vulgata intende l'io della protagonista come definizione del suo carattere eccentrico, mentre alla luce dell'insieme possiamo dire che si tratta di una definizione generale dell'amore, o meglio del desiderio amoroso. Pensateci e deliberate. Questo passaggio pone ridendo una domanda alla quale la risposta implicita è affermativa: esiste evento amoroso che non sia completamente immerso nell'antilogica e non sia scena di episodi grotteschi?

Poi l'ultima scena. Leggetela sullo sfondo delle credenze e delle idee dei due protagonisti, come se fosse un'opera a sé sull'amore, la libertà e la morte, e anche, perché no?, considerando il coro dei popolani che assistono eccitati allo spettacolo della doppia morte del toro e della donna. Interpretate questa scena non per risalire alle vere intenzioni degli autori, ma per accertare quale sia l'effetto che produce su di noi (e sul mondo?). Per fortuna ho perduto le pagine di appunti che la riguardavano e dunque non vi assillo oltre.



lato vi era in me, compreso Wagner, compreso Schopenhauer, compresa l'intera «umanità» come modo di sentire moderno. - Un estraniamento, un raffreddamento, un disincantamento profondi per tutto quanto appartiene al tempo, al tempo di oggi; e, mio desiderio supremo, l'occhio di *Zarathustra*, un occhio che domina con lo sguardo, da un'immensa distanza, l'intera fattispecie uomo - la vede *sotto* di sé... Per una tale meta - quale sacrificio non sarebbe opportuno? Quale «superamento di sé»? Quale «negazione di sé»? La più grande esperienza della mia vita fu una *guarigione*. Wagner appartiene semplicemente alle mie malattie.

Non che io voglia essere irrisconoscete verso questa malattia. Se con questo scritto sostengo la tesi che Wagner è dannoso, voglio sostenere in misura non minore a chi egli sia, ciononostante, indispensabile - cioè al filosofo. Senza Wagner, del resto, è forse possibile cavarsela: ma il filosofo non è libero di poter fare a meno di Wagner. Egli deve essere la cattiva coscienza del suo tempo? - a tal fine deve possedere di esso il massimo sapere. Ma dove troverebbe, per il labirinto dell'anima moderna, una guida meglio iniziata di Wagner, un più eloquente conoscitore di anime? Attraverso Wagner la modernità parla il suo *più intimo* linguaggio: non cela né il suo bene né il suo male, ha disimparato ogni pudore di se stessa. E viceversa, si è quasi fatto un bilancio sul *valore* della modernità, quando si è messo in chiaro, dentro se stessi, il bene e il male di Wagner. - Comprendo perfettamente un musicista che oggi dica: «Odio Wagner, ma non sopporto più alcun'altra musica». Ma comprendere anche un filosofo che dichiarasse: «Wagner *riassume* la modernità. Non c'è niente da fare, si deve *cominciare* con essere wagneriani...».

IL CASO WAGNER

LETTERA DA TORINO DEL MAGGIO 1888

Ridendo dicere severum... 4

1

Ho udito ieri - lo credereste? - per la ventesima volta il capolavoro di Bizet. Ancora una volta persistetti in un soave raccoglimento, ancora una volta non fuggii. Questa vittoria sulla mia impazienza mi sorprende. Come rende perfetti una tale opera! Nell'udirli si diventa noi stessi un «capolavoro». - E realmente, ogni volta che ascoltavo la *Carmen*, mi sembrava di essere più filosofo, un miglior filosofo di quanto non fossi solito credere: ero diventato così longanime, così felice, così indiano, così *sedentario*... Stare seduto cinque ore: prima tappa della sanità! - Posso dire che l'orchestra di Bizet è quasi l'unica che ancora io sopporti? Quell'altra orchestra che oggi è alle stelle, quella wagneriana, brutale, artificiosa e «incolpevole» a un tempo, che parla in tal modo a tutti insieme i tre sensi dell'anima moderna - quanto mi è nociva questa orchestra wagneriana! La chiamo scirocco. Comincio a sudare in maniera fastidiosa. Il mio tempo buono se n'è andato.⁵

Questa musica invece mi sembra perfetta. Si avvicina leggera, morbida, con cortesia. È amabile, non fa *sudare*. «Il bene è leggero, tutto ciò che è divino corre con piedi delicati»: principio primo della mia estetica. Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare - ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. È ricca. È precisa. Costruisce, organizza, porta a compimento: con ciò essa è in antitesi alla musica tentacolare, alla «me-

lodia infinita». ⁶ Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi? E in che modo essi vengono raggiunti! Senza smorfie! Senza battere moneta falsa! Senza la *menzogna* del grande stile! - Infine, questa musica considera intelligente, persino come musicista, l'ascoltatore - anche in questo essa è il contrapposto di Wagner, il quale, comunque possa essere giudicato sotto altri aspetti, fu in ogni caso il genio *più scortese* del mondo (Wagner ci considera quasi come se - , ripete così spesso una cosa, che si finisce per disperare e per crederci).

E ancora, io divento un uomo migliore, quando questo Bizet mi incoraggia. Anche un migliore uomo di musica, un migliore ascoltatore. È mai possibile prestare un ascolto migliore? - Io seppellisco le mie orecchie anche sotto questa musica, ne ascolto la causa. Mi sembra di viverne la nascita - tremo dinanzi ai pericoli che accompagnano qualsiasi rischiosa impresa, sono rapito dalle fortunate combinazioni di cui Bizet non ha colpa. - E cosa strana! in fondo non ci penso, o non *so* quanto ci pensi. Giacché pensieri del tutto diversi mi corrono intanto per la testa... Si è mai notato che la musica *rende libero* lo spirito? mette all' pensiero? e che si diventa tanto più filosofi quanto più si diventa musicisti? - Il grigio cielo dell'astrazione come solcato da lampi; abbastanza vivida la luce per tutta la filigrana delle cose; i grandi problemi stanno per essere afferrati; il mondo è come scrutato dall'alto di un monte. - Ho definito appunto il *pathos* filosofico. - E a mia insaputa mi cadono addosso *risposte*, una piccola grandine di ghiaccio e di saggezza, di problemi *risolti*... Dove sono io? - Bizet mi rende fecondo. Ogni cosa buona mi rende fecondo. Io non ho alcun'altra gratitudine, non ho neppure alcun'altra *prova* per ciò che è buono.

2

Anche quest'opera redime; non soltanto Wagner è un «redentore». ⁷ Con essa si prende congedo dall'*umido Nord*, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Mérimée la logica nella passione, la linea più breve, la *dura* necessità; essa soprattutto possiede quel che è proprio delle regioni calde, l'asciuttezza dell'aria, la *limpidezza* nell'aria. Qui il clima è mutato sotto ogni aspetto. Qui parla un'altra sensualità, un'altra sensibilità, un'altra serenità. Questa musica è serena; ma non di una serenità francese o tedesca. La sua serenità è africana; essa ha su di sé la fatalità, la sua felicità è breve, improvvisa, senza remissione. Invidio Bizet per aver avuto il coraggio di questa sensibilità che fino a oggi non aveva ancora un linguaggio nella musica còlta d'Europa - il coraggio di questa sensibilità meridionale, più abbronzata, più riarata... Che senso di benessere ci danno i gialli pomeriggi della sua felicità! Così spingiamo lontano lo sguardo: vedemmo mai un *più placido* mare? - E come ci persuade acquietandoci, la danza moresca! Come, nella sua lasciva melancolia, persino la nostra insaziabilità impara infine a saziarsi! ⁸ - Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! Non l'amore di una «vergine superiore»! Nessun sentimentalismo tipo Senta! ⁹ Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele - e appunto in ciò *natura*! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è *l'odio mortale* dei sessi! - Non conosco alcun altro caso, in cui la tragica ironia che costituisce l'essenza dell'amore si sia espressa in maniera tanto rigorosa, abbia trovato una formulazione tanto terribile, come nell'ultimo grido di Don José, con cui si chiude l'opera:

«Sì! Io l'ho uccisa,
io - l'adorata mia Carmen!».

- Una tale concezione dell'amore (l'unica che sia degna del filosofo -) è rara: essa mette in risalto tra mille un'opera d'arte. Giacché in media gli artisti fanno come tutti, e anche peggio - essi *misconoscono* l'amore. Anche Wagner l'ha misconosciuto. Credono di essere disinteressati in esso per il fatto che vogliono il vantaggio di un altro essere, spesso contro il loro proprio vantaggio. Ma in cambio vogliono *possedere* quest'altro essere... Perfino Dio non fa eccezione a questo proposito. Egli è lontano dal pensare «e se ti amo, a te che importa?»¹⁰ - diventa tremendo quando non lo si riama. L'*amour* - con questa massima si ha la ragione dalla nostra parte sia tra gli dèi che tra gli uomini - *est de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux* (B. Constant).

3

Già voi vedete quanto questa musica mi *rende migliore* - *Il faut méditerraniser la musique*: per questa formula ho delle ragioni (*Al di là del bene e del male*, af. 255). Il ritorno alla natura, alla salute, alla serenità, alla giovinezza, alla *virtù*! - Eppure io ero uno dei wagneriani più corrotti... Ero capace di prendere Wagner sul serio... Ah questo vecchio mago! quanta mai polvere ci ha gettato negli occhi! La prima cosa che la sua arte ci offre è una lente d'ingrandimento: si guarda dentro, non si crede nei propri occhi - tutto si ingrandisce, *persino Wagner si ingrandisce*... Che razza di astuto serpente a sonagli! Per tutta la vita ci ha strepitato dinanzi «dedizione», «fedeltà», «purezza»; con una lode alla castità si tirò indietro dalla *depra-*

vazione del mondo! - E noi gli abbiamo creduto...
- Ma mi ascoltate voi? Preferite il *problema* di Wagner a quello di Bizet? Nemmeno io lo sottovaluto, esso ha il suo fascino. Il problema della redenzione è proprio un problema rispettabile. Su nessun'altra cosa Wagner ha meditato così profondamente come sulla redenzione: il suo dramma musicale è il dramma della redenzione. C'è sempre in lui qualcuno che vuol esser redento: ora un ometto, ora una signorina - questo è il suo problema. - E quale ricchezza di variazioni dà al suo *Leitmotiv*! Quanto sono rare e profonde le sue forme elusive! Chi, se non Wagner, ci ha insegnato che l'innocenza redime preferibilmente peccatori interessanti (è il caso del *Tannhäuser*)? O che perfino l'ebreo errante viene redento, diventa *sedentario*, quando si sposa (è il caso dell'*Olandese Volante*)? O che vecchie donne corrotte preferiscono essere redente da casti giovinetti (è il caso di *Kundry*)? O che a belle ragazze piace soprattutto venir redente da un cavaliere che sia wagneriano (è il caso dei *Maestri Cantori*)? O che anche signore sposate si fanno volentieri redimere da un cavaliere (il caso d'*Isotta*)? O che «il vecchio Dio», dopo essersi moralmente compromesso sotto tutti gli aspetti, finisce per essere redento da un immoralista libero pensatore (il caso dell'*Anello*)? Ammirate, in particolare, quest'ultima profondità di pensiero! La comprendete? Io - mi guardo bene dal comprenderla...¹¹ Che si possa trarre dalle menzionate opere ancora altri insegnamenti, preferirei provarlo che contestarlo. Così pure che a causa di un balletto wagneriano si possa essere portati alla disperazione - nonché alla virtù (ancora il caso del *Tannhäuser*)! Che possa avere le peggiori conseguenze il fatto di non essere andati a letto a tempo debito (ancora il caso del *Lohengrin*). Che non si deve mai sapere troppo esattamente con chi ci si è effettiva-

Ödön von Horváth, chi era costui?

È stato un irregolare dalla vita breve e comunque è da ricordare come uno dei massimi drammaturghi del primo Novecento, soprattutto per quanto riguarda i personaggi femminili. Il *Don Giovanni* di cui qui ci occupiamo è una delle sue opere minori, concepita negli anni in cui Horváth, in fuga dal nazismo, girava l'Europa in cerca di lavoro.

Nota biografica

Ödön von Horváth nacque nel 1901, a Fiume, figlio di un diplomatico dell'impero austroungarico, ungherese di nazionalità, di piccola nobiltà. Ebbe una vita giovanile molto movimentata e seguì i genitori da un capo all'altro dell'Europa. Di questo periodo della propria vita ha scritto: «Sono nato a Fiume, sono cresciuto a Belgrado, Budapest, Bratislava, Vienna e Monaco, e ho un passaporto ungherese. E la patria? Non so cosa sia. Sono una tipica mescolanza della vecchia Austria-Ungheria: magiaro, croato, tedesco, ceco... Il mio nome è magiaro, la mia madre lingua il tedesco. Durante l'età scolastica ho cambiato quattro volte lingua d'insegnamento e ho frequentato quasi ogni classe in una città diversa. Il risultato era che non ero completamente padrone di nessuna lingua. Quando giunsi la prima volta in Germania, non potevo leggere il giornale benché la mia madrelingua fosse il tedesco. È il tedesco la lingua che parlo di gran lunga meglio delle altre, scrivo soltanto in tedesco, appartengo quindi all'area culturale tedesca, al popolo tedesco. Però il concetto di patria, nella sua falsificazione nazionalistica, mi è estraneo». E ancora: «Quando scoppiò la cosiddetta Grande guerra avevo tredici anni. Ricordo i tempi anteriori al 1914 soltanto come un noioso libro illustrato. Ho dimenticato in genere tutte le mie esperienze di bambino. La mia vita comincia con la dichiarazione di guerra [...] Noi, che in quei gravi tempi eravamo negli anni della pubertà, eravamo poco amati. Dal fatto che i nostri padri cadevano al fronte oppure si imboscavano, erano dilaniati fino a restare storpi oppure facevano i profittatori, l'opinione pubblica traeva la conseguenza che noi ragazzacci di guerra saremmo diventati tutti delinquenti. Avremmo dovuto impiccarci tutti, se non ci fossimo infischiate del fatto che la nostra pubertà coincideva con la Prima guerra mondiale. Eravamo inselvaticiti, non sentivamo né compassione né rispetto. Non avevamo il minimo interesse per le muse né per l'immortalità dell'anima [...] e quando gli adulti crollarono, rimanemmo indenni. In noi non è crollato nulla perché nulla avevamo. Sino a quel momento avevamo soltanto preso atto. Abbiamo preso atto e non dimenticheremo nulla. Mai... [...] La mia generazione è notoriamente scettica e si illude di non avere illusioni. Noi siamo nella felice condizione di poter credere di vivere senza illusione. Ed è forse questa l'unica nostra illusione».

Con questi sentimenti e questi giudizi Horváth affrontò lo sfacelo della Germania postbellica, l'inflazione, il terrorismo delle bande armate, le rivoluzioni fallite, il nazismo che cominciava a mettere radici.

Le sue opere teatrali più importanti sono quelle scritte negli anni dal 1930 al 1933: *Notte all'italiana*, *Storie del bosco viennese*, *Kasimir e Karoline*, *Fede, speranza e carità*. Con l'avvento di Hitler al potere (1933) fu costretto all'esilio. Le opere più significative di questo secondo periodo sono soprattutto due romanzi: *Gioventù senza Dio* e *Un figlio del nostro tempo*. Durante l'esilio continuò nella peregrinazione attraverso l'Europa, scrivendo molto ma in maniera confusa. Mentre si trovava a Parigi, il 1 giugno del 1938, morì travolto da un albero abbattuto da un fulmine.

Don Giovanni ritorna dalla guerra è del 1936.

Il testo vero e proprio è preceduto da un elenco dei personaggi, nel quale si legge che vedremo in scena Don Giovanni e trentacinque donne: «Queste trentacinque donne non solo possono, ma addirittura devono essere interpretate da un numero di gran lunga inferiore di attrici, le quali dovranno perciò, quasi tutte, recitare in più ruoli. E ciò non soltanto per rendere l'opera più rappresentabile, ma anche perché è risaputo che non esistono trentacinque tipi differenti di donne, ma un numero notevolmente inferiore. Siccome nella realtà gli stessi tipi fondamentali si ripetono in continuazione, anche sul palcoscenico essi verranno rappresentati dalle stesse attrici. E pur tuttavia trentacinque personaggi femminili erano indispensabili per mostrare le possibili evoluzioni dei singoli tipi».

Se la didascalia suscitasse nel lettore il sospetto di una certa misoginia di Horvath, bisognerebbe fargli notare che mentre l'autore limita a poche unità i tipi femminili, l'uomo è soltanto Don Giovanni, modello unico. Non si tratta dell'"ateista fulminato" di Tirso de Molina né dell'eroico seduttore di Molière, questo è l'ultimo Don Giovanni della storia, un uomo moderno, un reduce di guerra minato nel fisico e piagato nella mente, un individuo-appendice del proprio organo sessuale che ha vergogna di sé e vorrebbe essere diverso, ma non ci riesce. Questo omuncolo è dunque una ben misera creatura, ritratta con una crudeltà e insieme con una compassione che non lasciano scampo: in lui sensualità e morte formano un tutto, il prototipo dell'Ognuno che si affaccia al xx secolo. Don Giovanni è figura della regola maschile, Carmen dell'eccezione femminile. Regola infrangibile, eccezione possibile. Oltre alle regole c'è poi la casistica: tutte le donne, regole ed eccezioni, in un mondo dominato non di rado contro voglia dall'Uomo, sono vittime o condannate a essere sole.

(Comunque sia, di Don Giovanni ce ne sono più di quattromila, Carmen è una sola.)

Lo spettacolo comincia alla fine della prima grande guerra moderna, al fronte, in un teatro che sta chiudendo, e si conclude in un cimitero nel quale Don Giovanni si trasforma in un pupazzo di neve. Horvath descrive un Don Giovanni né di destra né di sinistra ... che delira: «Le masse, le masse, le masse! Non ce la faccio più!» ... che cerca l'ultima fidanzata lasciata prima di partire soldato ... che vorrebbe diventare un altro perché in guerra ha perduto i propri talenti ... che nonostante tutto il vuoto di senso non vorrebbe morire ... la cui fisionomia tutti riconoscono ... al quale ogni donna ne ricorda qualcun'altra ... che si dispiace di non poter ricambiare una donna che vorrebbe sedurlo ... che si sente infelice ma innocente ... e sempre sfruttato «da voi donne» ... «Ma vi ripago della stessa moneta» ... e che qualcuna, dopo avere accettato di salire in camera con lui, rifiuta: «In te tutto è morte, come se ci dividesse una parete di vetro così spessa da poterci camminare sopra». Ognuno, s'è detto, uomo-compendio, relitto del sapere amoroso, divorato da un non senso che è il contrario della vacuità.

Due passaggi del terzo atto mi sembrano particolarmente significativi:

a) Prima figlia: «Anche lei è un prodotto di classe. Ci sono soltanto due classi: gli sfruttatori e gli sfruttati, e lei...».

Don Giovanni (l'interrompe di nuovo): «Io vengo sempre sfruttato».

Prima figlia (sarcastica): «Da chi?»

Don Giovanni: «Da voi donne. Ma vi ripago della stessa moneta. Tutte quelle che non mi piacciono, per me non sono esseri umani».

b) Seconda signora: «Nel mondo non c'è più posto per lui».

Prima signora: «Sì, il mondo è piccolo. A proposito, hai già visto *La favorita del Maragà?*»

Seconda signora: «Un film appassionante! C'è tutto, non manca nulla!»

(Come dire che la nuova cultura di massa prometteva di surrogare tutte le possibilità del mondo promettendo al tempo stesso di evitare tutti i danni collaterali del troppoumano.)

Il testo di *Don Giovanni ritorna dalla guerra* si trova in coda al dossier.

Se qualcuno volesse riprendere in mano il *Don Giovanni* di Kierkegaard....

Dolceamaro come il Mieli

La recente nuova edizione commentata del saggio di Mario Mieli,²⁰ in realtà la sua tesi di laurea, è un'eccellente occasione per smetterla di fare i disinvolti e fare i conti con la questione sessuale, che le omosessuali e gli omosessuali degli ultimi cinquant'anni hanno avuto il merito di riproporre in modo realistico e ineludibile. Allora come oggi sono in molti a ritenere che l'omosessuale maschile e femminile rappresentino il culmine dell'evoluzione della specie e chiunque non sia tale sia un represso. Con Mieli – e altri autori, certo – si chiariva che la liberazione omosessuale aveva un doppio aspetto, nel senso che riguardava la vicenda storica di alcune categorie di persone ma al tempo stesso riguardava tutti perché la repressione e la normatività sessuale, ovvero l'«educastrazione», sono un fondamento del mondo in cui viviamo.

Da qui la geniale vertenza aperta da Mieli, il transgender inteso non come movimento di riforma (messa sul mercato delle differenze) bensì come rivoluzione (ritrovamento di un punto di partenza essenziale) che passa certamente attraverso le rivendicazioni omosessuali, femministe ecc., ma per liberarsi dei generi (ovvero di una Norma sebbene plurale) e conquistare appunto un trascendimento dei generi di dimensione universale e individuale. Non è un caso che negli anni Settanta Mieli fosse un interlocutore della rivista «Scena», aparendo nudo e crocifisso in apertura di un numero monografico (1, 1978) intitolato *Di che sesso è il teatro?*, domanda alla quale si rispondeva che il teatro li mette in discussione tutti, i generi, e che occorre lasciare emergere la transessualità sepolta in ciascuno di noi. L'attuale edizione di *Elementi di critica omosessuale*, realizzata con affetto e competenza, si separa dalla vulgata che inchioda Mieli alla parte più desueta del suo pensiero e della politica omosessuale, ristretta in concetti quali Utopia e Rivoluzione, Capitalismo e Comunismo, per evidenziare, oltre questo e altri limiti del suo pensiero (ad esempio il fraintendimento di Freud o l'equivoco sulla “repressione capitalista del desiderio” confutata da Foucault) e della sua esperienza (l'Aids che avrebbe sconvolto lo scenario della sessualità), quale fosse il portato di liberazione di una proposta che risulta attuale ancora oggi, dopo tanti anni, perché non riguarda un semplice aggiornamento di norma (sessuale) bensì un cammino di libertà da intraprendere *nella coscienza e nell'esperienza*. Anche per questo non si può distinguere, come fanno alcuni commentatori, tra un Mieli “serio” e un Mieli provocatorio e “pagliaccesco” che si presentava in scena, perché la performance (il «masochismo» dell'attore, secondo lui) era il luogo privilegiato di un “fare la libertà”, una praxis con la quale magari si imparava commettendo errori, mai però gli errori inutili della filosofia accademica o della politica “para-cula”. È questo un argomento sul quale sarebbe utile soffermarsi in forma seminariale nell'ambito di qualsiasi corso di studi.

Se ci si volesse soffermare sulla questione si dovrebbero fare i conti con opinioni tanto sgraziate quanto diffuse come ad esempio i cinguettii sul «comunismo gaio» (che pure si rifanno a Mieli). Bisognerebbe far notare a quegli autori quanto sia ingenuo, per usare un eufemismo, aggiungere il *gaio* alla dittatura del proletariato, alla proprietà statale dei mezzi di produzione, al partito unico, alla polizia politica e altre graziosità del genere, e che una evoluzione globale della libertà sessuale e del transgender, di cui si vedono dappertutto i chiari segni (assieme, sia chiaro, alle stragi di segno contrario perpetrate dai terroristi di ogni risma), porterà a risultati che è ridicolo definire comunismo. Il comunismo ha senso come libera scelta di volontaria di vita e modo di produzione, come monastero o kibbutz o che altro, non certo come dittatura, come forma di associazione e non come ordinamento sociale.

²⁰ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Paola Mieli e Gianni Rossi Barilli, e con saggi di Teresa De Lauretis, Simonetta Spinelli, Tim Dean, David Jacobson, Christopher Lane e Claude Rabant, Feltrinelli, Milano 2017

Il suggerimento, nel quadro del nostro laboratorio, è quello di tenere presente questo pensiero nel suo complesso, ma soprattutto di tentare di muoversi in un'altra direzione, liberando lo stesso Mieli – che abbiamo preso come esempio – dalle catene che molti suoi interpreti e successori stanno laccando d'oro. Lui si definiva «checca evidente, femminile», ma non intendeva che quello fosse un approdo obbligatorio, sosteneva con lungimiranza che «la tolleranza è ancora negazione della libertà» e che bisognasse conquistare una *transessualità originaria* (ovvero ripensare ciò che secondo la terminologia del tempo era la «trasformazione del bimbo tendenzialmente polimorfo e perverso in adulto eterosessuale eroticamente mutilato, nevrotico, ma conforme alla Norma») di cui l'omosessualità rappresenta soltanto una delle possibili manifestazioni. La fine all'*educastrazione* apre impegnativi scenari di *vita nova*

Quarant'anni dopo abbiamo la possibilità, anche grazie agli scossoni dati da autori coraggiosi come lui, che per questo hanno pagato prezzi altissimi, di vedere come il mondo sia conteso da due mentalità opposte in una strana guerra combattuta con armi fornite da un solo costruttore: il liberalismo sessuale, guidato dalla logica del profitto prima che da quella del piacere, e le morali restrittive dei regimi autoritari, in realtà causa di un caos comportamentale clandestino che si associa a gravi disturbi psicofisici. Di fronte a questo quadro, ciò che propone Mieli, ossia l'abolizione di qualsiasi norma, non è la soluzione ma il problema. È possibile autorizzare qualsiasi comportamento (sessuale)? Certamente siamo d'accordo sul non volere uno Stato etico, certamente non ci piace l'«integrazione disciplinata» delle differenze di genere, accompagnata dalla distinzione tra quelle da estirpare e quelle da tollerare, certamente l'istanza di Mieli si accorda con quella di Karl Kraus, il quale, prendendo le distanze persino da Freud,²¹ sosteneva che lo Stato non dovesse occuparsi degli orientamenti sessuali, e con l'idea di Georges Bataille circa lo Stato acefalo, corpo senza testa fatto da una moltitudine di corpi autodecidenti. Ma è evidente a tutti che questa assenza di norme deve avere precisi confini. La democrazia è una norma, persino la libertà è una norma. Quali norme, allora? Decise da chi e come? Come sottoporle al continuo emendamento suggerito dall'esperienza?

Quando si muove un'interrogazione, si intraprende uno studio o una riflessione, lo si fa per ottenere qualche risposta, in fondo è questo che intendiamo per conoscenza. Ma quasi sempre, per quanto piacevole possa essere l'avventura conoscitiva, ci si accorge, nella migliore delle ipotesi, di cominciare soltanto a porsi nuove domande, il che è comunque un progresso della conoscenza. L'unico possibile? Sia come sia, ogni progresso mette di fronte a nuove necessità, o doveri, e si accompagna a una crescente sensazione di non sapere, di non essere capaci di sperimentare e compiere gli esercizi giusti, talvolta porta all'impotenza e alla resa. In questo caso il termine "transessuale" rimanda alla questione sessuale nelle sue specifiche e nella nostra vita, "educastrazione" al tema dell'educazione come sistema di norme; e il modo di confronto con la questione a un "teatro delle varietà", di nuovo a una scena grottesca.

Transgender, come *transdisciplinare*, non si sa se indichi un'aporia paralizzante o un terreno praticabile, ad esempio nel lavoro culturale e persino – qui diventa necessaria un'acrobazia della coscienza – nel lavoro in generale.

²¹ Il pensiero di Freud in proposito è caratterizzato da una impacciata reticenza e comunque cede all'idea dell'omosessualità come «variazione», benché non grave. Ecco quanto scrisse nel 1935 rispondendo a una madre che gli chiedeva aiuto per il figlio: «Non c'è nulla di cui vergognarsi [...] Deduco dalla sua lettera che suo figlio è omosessuale. Sono molto colpito dal fatto che non utilizzi questo termine quando dà informazioni su di lui. Posso chiedere perché?» e aggiunge: «L'omosessualità non è di certo un vantaggio, ma non c'è nulla di cui vergognarsi, non è un vizio, non è degradante, non può essere classificata come una malattia, riteniamo che sia una variazione della funzione sessuale, prodotta da un arresto dello sviluppo sessuale. Molti individui altamente rispettabili di tempi antichi e moderni sono stati omosessuali, molti dei quali sono stati grandi uomini». Freud sosteneva, com'è noto, che tutti nascessero bisessuali e più tardi si orientassero verso l'etero o l'omosessualità. In quella lettera suggerisce che una «terapia» per trattare l'omosessualità sarebbe possibile, ma dice che il risultato «non può essere previsto». Tutto ciò mentre a quel tempo non mancavano gli autori – sebbene estranei al senso comune – che consideravano il fenomeno del tutto naturale e ammissibile.

Una cosa è certa: la rilevanza della questione sessuale coincide con la mancanza di un adeguato sapere comunitario, in realtà non esistono nemmeno sapienze segrete cui attingere (ne siamo lontani persino in ambito tibetano – tantrico– dove esiste, come ho potuto osservare, un enorme dislivello tra teoria e prassi). La sessualità resta per lo più una pratica privata, anzi segreta, che ovviamente attinge e contribuisce al più imponente commercio del mondo. In ambito pubblico e in una prospettiva di liberazione si sono avuti, specie dagli anni Sessanta-Settanta in poi innumerevoli esperimenti, prove e improvvisazioni sul tema. Tuttavia si è ancora in pochi a trattare la questione sessuale per la rilevanza che in effetti ha. In proposito mi sembrano utili due segnalazioni tra le tante possibili (nelle nostre vicinanze disciplinari potremmo ad esempio riferirci anche a Grotowski).

La prima riguarda Osho (Bagwan Shree Rajneesh), il maestro indiano che aveva identificato nell'intreccio tra una radicale liberalizzazione sessuale e la meditazione la Via. Osho interpretava in questa chiave anche il *Vijñāna Bhairava Tantra*, testo sul quale qui si è riflettuto con l'aiuto di Mario Biagini, certamente in modo arbitrario, ma in coerenza con il proprio obiettivo politico. La sua diagnosi e la sua proposta terapeutica erano comunque assai puntuali per quegli anni e infatti gli procurò molti milioni di seguaci in tutto il mondo. L'esperienza era però destinata a una drammatica implosione dovuta a contraddizioni interne incontrollabili e alla guerra mossagli nientemeno che dagli Stati Uniti, che ne percepivano il pericolo per l'intero ordinamento sociale del paese. Su questa controversa vicenda è disponibile ora un interessante documentario in sei parti, *Wild Wild Word*, visibile su Netflix, che non dice l'ultima parola ma consente a ciascuno di farsi un'idea documentata su questa utopia irrealizzata.

L'ultima (dunque un nuovo inizio di discorso a venire) segnalazione riguarda un autore nato anagraficamente come donna (Beatriz) e diventato uomo per scelta (Paul), Preciado di cognome.²² Il suo *Terrore anale*,²³ come si evince dal titolo, propone il riscatto in forma comica di esistenze drammatiche o tragiche, riguarda cioè un terrore prima da riconoscere poi da esorcizzare. Il discorso di Preciado non riguarda soltanto le persone omosessuali, ma tutti quanti. Tutti abbiamo l'ano! E dunque ha implicazioni politiche colossali. Basti pensare alla questione dei diritti civili come diversità intercompatibili, questione facile se riferita a questioni (ora) risolte, ad esempio il voto alle donne, e difficile se riguarda temi come la sessualità infantile o la pedofilia. Di nuovo, il rimando è alle norme su cui si regge una democrazia.

Terrore anale è da considerare come il *fino a qui* (il *mechri!*) di un percorso mondiale di pensiero e di pratiche, un breve testo di un autore decisamente "teatrale" che attesta lo stato della questione a partire da una prospettiva storica,²⁴ ossia prendendo in considerazione i contributi della filosofia e le influenze reciproche tra questa e i movimenti, senza esimersi dal sottolineare come la filosofia – persino il sempre citato Foucault – abbia offerto in proposito riscontri molto parziali.

Si legga pagina 25: «1869-1969: l'Occidente perfeziona le sue tecniche di morte (che denomina "miglioramento della specie"), mentre esalta i valori della famiglia bianca eterosessuale. I membri della famiglia non hanno l'ano. Il papà non ha l'ano. La mamma non ha l'ano. Il bambino non ha l'ano. La bambina non importa nemmeno se ha l'ano o no. Tra il 1869, momento in cui il linguaggio medico-giuridico centroeuropeo definisce per la prima volta l'opposizione tra eterosessualità e omosessualità in quanto lotta morale e organica tra normalità e patologia, e il 1969, momento di formazione dei primi

²² In proposito si può leggere il divertente articolo di Preciado sulla transizione da Beatriz a Paul, un intermezzo di variazioni grottesche. Cfr. Internazionale: <<https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2016/09/22/diritto-nome-transessuali>>.

²³ Paul Beatriz Preciado, *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, a cura di Liana Borghi, Fandango, Roma 2018.

²⁴ Il che non toglie che si farebbe bene a leggere anche i fondamentali testi di Guy Hocquenghem (il primo filosofo a dichiararsi «frocio»), *Il desiderio omosessuale*, del 1972, e *Emilio perverso* di René Schérer, del 1974.

movimenti di difesa dei diritti degli omosessuali negli Stati Uniti e in Europa, il discorso eterosessuale si estende come unico linguaggio biopolitico sul corpo e sulla specie.

Gli "anormali" esistevano, però non avevano ancora costituito un sapere collettivo su se stessi, non avevano storia, non avevano trasformato l'oppressione in prospettiva critica sul potere. E ancora non esisteva un linguaggio dell'ano».

Già con Hocquenghem era venuto in chiaro che «l'omosessualità allo stesso tempo esiste e non esiste: è la sua forma di esistenza che mette in dubbio la certezza della sua esistenza» e ciò porta Preciado a concludere che «l'omosessualità, come la razza e la purezza di sangue, non sono né vere né false, occupano lo spazio delle macchine sociali, sono costruzioni storiche, finzioni somatiche, invenzioni politiche che prendono la forma di corpi, la consistenza della vita».²⁵ Ormai ci è evidente che le «costruzioni storiche, finzioni somatiche, invenzioni politiche che prendono la forma di corpi, la consistenza della vita» sono nient'altro che personaggi, drammaturgia, teatro, scena o campo di forze all'interno dei quali la questione non è l'omosessualità o alcuna altra variante di genere, ma proprio il palinsesto. Per cui faremmo meglio a chiederci quali siano le cause della norma eterosessuale. Ogni questione (ad esempio infanzia, masturbazione e scrittura, oppure l'"utopia anale") rimanda al proprio singolare contesto generativo.²⁶ E il teatro (o il commercio) che prende vita da tali premesse è una intimità tra estranei, intimità senza confidenza, come un rapporto sessuale tra due che si sono appena incontrati: uno scambio emozionale e di pensiero che può essere meraviglioso o deludente, e molte altre cose. Non si può sapere prima. Soprattutto, non si tratta di erotismo ma di pornografia (scena/oscena). Il mistero del teatro è anche nella modalità del commercio.

Infine, noi. Poiché abbiamo appurato che la scientificità non è garantita dalla finzione di un osservatore disinteressato, ma dalla manifestazione dell'interesse in gioco nel processo conoscitivo, potremmo chiederci se e come nelle nostre esistenze si configuri drammaturgicamente la questione sessuale, ad esempio come in ognuno di noi agiscano il "principio Carmen" e il "principio Don Giovanni".

Di seguito vi propongo il resoconto di un pomeriggio trascorso con Mieli a parlare del teatro e la vita, della sua vita e del suo modo di praticare il teatro. *L'attore è un masochista* è un articolo²⁷ che può essere letto in tanti modi e certo va considerato sullo sfondo di quel momento storico (in quei giorni si viveva il tragico epilogo della vicenda Moro). Ciò che mi sembra particolarmente interessante per noi oggi è la descrizione del teatro come esercizio, costruzione dell'habitus con il quale dialogare con il mondo. Questo esercizio era svolto da Mieli nell'ignoranza pressoché totale del Novecento teatrale, ma con una sincerità e un coraggio che lo rendevano esemplare sia rispetto ai movimenti della scena che alla "politica" del tempo. L'articolo seguiva di qualche mese un ampio dossier della stessa rivista ("Di che sesso è il teatro?") sulle nuove espressioni della scena omosessuale italiana, cui si accompagnavano alcune "letture" del fenomeno fatte da noi, non omosessuali (a fine dossier trovate due recensioni del tempo, una delle quali, di un amico psicanalista, dedicata proprio al libro di Mieli appena uscito da Einaudi).

Non si dimentichi, in fine, che non molto tempo dopo Mieli sarebbe morto suicida. La sua radicale ricerca della verità lo aveva portato a diventare un attore dionisiaco, incapace di utilizzare con misura anche quel "principio commediante" che solo tiene in vita l'attore e consente l'azione tanto efficace quanto consapevole dei propri limiti.²⁸ Ciò sia detto con il massimo di rispetto e tenerezza.

²⁵ P. B. Preciado, *Terrore anale* cit., p. 56.

²⁶ Un esempio, dei migliori, su come l'attuale cultura di sinistra affronti la questione è fornito da Federico Zappino, a cura di, *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*, Ombre corte, Verona 2016. Fin dal titolo si evince l'ottusità di un pensiero che vede sempre e soltanto nemici esterni, mai se stesso e la falsa coscienza della propria parte.

²⁷ In proposito una utile digressione potrebbe consistere nella lettura dell'intervista a Mario Mieli dal titolo *L'attore è un masochista* apparsa su «Scena», estate 1978, p. 101.

²⁸ Ottima in tal senso l'argomentazione di Roberto Calasso riferita agli uno degli scritti postumi nietzschiani: *Monologo fatale*, in F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2002, p. 169.

L'attore è un masochista

Abbiamo passato un pomeriggio insieme, non è stata la classica intervista. Abbiamo parlato moltissimo, anche di cose che forse per il lettore non hanno nessun interesse. Ho registrato e poi trascritto tutto; successivamente abbiamo selezionato, senza apportare sensibili modificazioni, quei brani che vanno a costituire un discorso: il discorso di Mario Mieli sull'attore.

Mieli mi ha ricevuto vestito da "dottorino di filosofia", come dice lui; abbiamo continuato a parlare mentre si truccava e poi ancora nel suo costume di Wanda von Sacher Masoch (nudo, una pelle di volpe attorno al braccio, le sue scarpe predilette), il personaggio che interpreterà nel suo prossimo spettacolo. A un certo punto mi sono chiesto che effetto avrebbero fatto i suoi "personaggi" tra la gente invece che al chiuso di un teatro. Mieli ha indossato un vecchio (ma appena ricevuto) vestito da sposa e siamo usciti: abbiamo fatto una lunga passeggiata al parco, era domenica pomeriggio. Si potrebbero dire molte cose sulle reazioni della gente di fronte a questo "teatro della verità". Una soprattutto mi ha colpito: allo sguardo incredulo, curioso e anche divertito, solo molto raramente corrispondeva un baleno di disprezzo per il "diverso". C'era anche molto imbarazzo, certo, ma era più forte l'attrazione. E questo perché Mieli non si traveste ma si veste come desidera, né da uomo né da donna, e poi, ma non meno importante, perché non ha un atteggiamento scandalistico e compiaciuto ma si limita a indossare con convinzione (e certo anche col piacere di poterlo fare) il suo abito del momento. Durante questa passeggiata abbiamo incontrato anche Andrea Pincione, che ha scattato la foto. Di ritorno a casa abbiamo ripreso il discorso sulle esperienze di Firenze e del treno.

A.A.

Se nella società in cui viviamo la recita è la norma, perché tutti quanti da quando si alzano il mattino fino a notte recitano sempre una parte, il teatro è il luogo in cui è possibile manifestare autenticamente quello che siamo evitando di incorrere nei rigori della legge o di essere messi in manicomio, è il luogo in cui tradizionalmente è permessa (in scena) qualunque follia. Oggi non ci sono i grandi autori di teatro, però ci siamo noi stessi e basterebbe che noi raccontassimo la nostra verità per poter fare dei discorsi teatrali che siano effettivamente comunicativi. Il teatro d'avanguardia che io conosco, per esempio: la sensazione che ho avuto è che queste esperienze sono ancora in gran parte chiuse dalle inibizioni di chi le fa. Perché se una persona ha vergogna di se stessa, quando appare in scena, appare necessariamente "isterica", cioè aggressiva nei confronti del pubblico e fa dei discorsi roboanti, privi di una razionalità che permetta di rendere comunicabili anche i contenuti più irrazionali che possono venire fuori dalla nostra esperienza.

Penso che l'importante sia arrivare in scena amando se stessi; con una realizzazione del narcisismo per cui quando ti presenti agli altri non hai eccessive paure su di te e ti puoi presentare in maniera tale da creare immediatamente una magica comunicabilità con gli spettatori. Io ho fatto già delle esperienze di questo nuovo tipo di teatro e le ho fatte a Firenze, una volta a Roma e sul treno e ho avuto sempre dei risultati straordinari, veramente molto molto belli perché mi sono accorto della possibilità effettiva di creare una comunicazione. La seconda sera, che era anche la seconda volta che facevo quest'esperienza, a Firenze, io sono entrato in scena alle undici e la gente, gli ultimi che sono rimasti, ha abbandonato il teatro alle sei e mezza di mattina, quindi la comunicazione si è snodata nel tempo ed è avvenuto veramente qualche cosa che "normalmente" non sarebbe stato possibile.

Importanza del costume e del trucco

Prima di tutto mi sono calmato i nervi facendomi un costume, un costume che un mio amico pittore ha ideato per me: si prendono i sacchetti della spazzatura, si tagliano a strisce lunghe e si annodano intorno alle braccia e intorno alle gambe facendo come del calzari e dei guanti lunghi tutti di nastrini. L'importante è che non ci siano spazi vuoti fra l'uno e l'altro. Questo è un costume di cui si possono fare tante varianti. Se l'attore è così paziente da farsi un costume del genere prima di entrare in scena, ci metterà circa un'ora per farselo, però raggiunge uno stato di rilassamento veramente totale. Allora, dovendo pensare al costume, e a farlo bene, non potevo

pensare ad altro e sono entrato in scena senza sapere assolutamente che cosa avrei detto. L'unica cosa che avevo fatto approntare era un minimo di scenografia: un nero di sfondo, una scala e avevo fatto mettere una canzone che mi piaceva. Dopo aver ballato questa canzone ho detto tutto quello che mi passava per la testa senza mai smettere. Ora, il nostro pensiero è sempre come registrato. Se uno apre la bocca e parla, qualunque cosa dica, e se non si interrompe e se fa degli strafalcioni, ebbene gli strafalcioni fanno parte del copione, tutto questo diventa come un nuovo copione: un copione molto lungo, che può essere divertente o noioso, dipende dalla comunicazione che si crea fra l'attore e il pubblico.

Se l'attore è un coglione e sta lì a menarsela e non guarda in faccia gli spettatori allora è molto noioso, ma se invece l'attore, per esempio, vede uno spettatore che gli interessa perché questo spettatore gli suscita il fantasma di suo padre quando faceva il bagno con la zia, allora gli parla di questa cosa e diventa tutto surrealista perché non è più lo spettatore ma c'è il padre con la zia; però gli altri non sanno se quello è in qualche modo d'accordo con l'attore oppure no, e allora il gioco si complica. Puoi passare anche delle ore a fare questo lavoro.

Però ci sono anche gli strumenti, gli strumenti dell'attore: uno è il vestito. Il vestito ha due funzioni: quella di dare un sostegno all'attore, perché è importante che l'attore sia vestito in modo tale da piacersi quando fa questo spettacolo; l'altra è quella di rilassarlo. Molto importante è il vestito, e piacersi, perché è importante che l'attore conosca il suo corpo. Bisognerebbe che ognuno fosse al tempo stesso autore, regista, costumista, scenografo, truccatore, ecc. L'attore che è tutto questo, diventa veramente qualche cosa di magico perché una volta entrato in scena, crea intorno a sé un pathos molto diverso da quello dell'attore che invece è vestito da qualcun altro, truccato da qualcun altro, che recita una parte che non gli interessa assolutamente niente. Adesso ti faccio vedere come posso cambiare da così a così, con il trucco.

Chiacchierata durante il trucco

Un attore bravo, secondo la mia concezione dovrebbe essere in grado di recitare anche con gli occhiali e con tutti i difetti fisici che ha rispetto a un ideale armonico di bellezza classica. Però arrivare a questo è un po' difficile perché non viviamo ancora in una società libera, il teatro può avere una funzione terapeutica, può servire a farci capire come in fin dei conti con un po' di trucco possiamo piacere anche noi. Ognuno di noi ha in sé degli aspetti che sono belli, che

vanno valorizzati. Per questo il trucco è importante, *provvisoriamente* è importante. Speriamo di poter fare domani un teatro in cui il miglior trucco siano le nostre effettive fattezze. Per esempio io ho una certa difficoltà ad andare in giro con gli occhiali perché ho le lenti spesse e questa è una società razzista nei confronti dei molti orbi; d'altra parte mi sono reso conto del fatto che vederci male è interessante perché io posso passare da uno stadio all'altro: per esempio se sono senza occhiali ti vedo come in una nebbia e la sensazione che ho di te può essere legata a un certo tipo di fantasma, di tipo erotico, per esempio, diversa da quella che ho di te se mi metto gli occhiali.

Ognuno deve sperimentare se stesso; questo teatro dovrebbe essere un invito alla gente a fare esperienza di sé, perché nella società dello spettacolo, che è la società nevrotica, ognuno di noi in genere tende a non conoscere se stesso e il limite delle proprie potenzialità, non solo a livello mentale, ma anche a livello fisico. Un'altra cosa molto importante è che l'attore faccia vedere alla gente come tutte le cose si possono fare anche in pubblico, che riesce, attraverso l'esperienza teatrale, a vincere i propri pudori e a tentare di convincere gli altri a vincere i loro pudori.

Una delle cose che mi interessa fare nel mio teatro, il quale ha la sua massima ispirazione nel "teatro magico per soli pazzi" di Hermann Hesse, è quella di mostrare come esistano delle droghe di tipo organico contro le quali non esiste per il momento nessuna legge e quindi si possono usare.

Dicevo che l'attore è un masochista, perché l'attore fa cose che per essere fatte necessitano di un certo amore per la sofferenza. Ad esempio, non so, l'attore rischia costantemente di sputtanarsi. Sappiamo che anche i grandi attori, anche Maria Callas, flippava prima di entrare in scena, allora ci vuole un grande masochismo per farlo. Che cosa si dice degli attori? Si dice che sono divini, divi, divini. Io sono convinto che il teatro dovrebbe servire a diffondere anche un concetto, che per me è fondamentale; la specie umana ha in sé una componente del desiderio, di cui generalmente si tace, che è il masochismo. Se questo masochismo viene vissuto in prima persona senza più fingere di non viverlo o di viverlo in maniera alienata, è quello che permette di colmare lo scarto fra l'essere umano normale e il cosiddetto semidio e il dio. Allora l'attore può significare questo agli altri. Per questo deve sempre tentare di fare quello che non ha coraggio di fare. Per esempio, per l'attore c'è una scoperta molto importante e cioè il fatto di guardarsi allo specchio. La gente non sta tanto tempo allo specchio, non

si guarda allo specchio e non sa che guardarsi molto allo specchio è una cosa che si fa nella magia nera e che permette di acquistare un maggiore potere su di sé e sulla situazione. Quindi il trucco è anche un invito che l'attore fa agli altri a guardarsi allo specchio, a vedere quali sono i propri difetti fisici e se può fare qualcos'altro. Per esempio, c'è una cosa che detesto fare e che è truccarmi vicino all'occhio perché porto le lenti a contatto, a volte mi fa male, rischio che mi entri dentro e come la Callas recito senza lenti a contatto. Allora che faccio? Proprio per questo mi trucco vicino all'occhio. L'insegnamento che l'attore deve dare a tutti è "avete paura di una cosa?

È proprio quella che dovete fare, se no resterete sempre dei minchioni!"

Masochismo e tendenze sadiche colaterali, ovvero inculcare il poliziotto invece di ucciderlo

Insomma, il punto è questo: chi diventa masochista e pratica la sofferenza scopre che parlare di piacere della sofferenza è quasi annullamento del concetto di sofferenza. Cioè il masochista che è depresso sa benissimo che per essere un po' meno depresso, se per esempio si brucia, gli passa un pochino la depressione. Vivere il masochismo permette come di colmare lo scarto tra l'uomo e il superuomo, permette anche di colmare



Disegno di
Margherita Belardetti

lo scarto che esiste tra la vita e la morte. Guarda gli animali, i cani per esempio sono estremamente masochisti e ti sembra che abbiano paura della morte? Gli animali non hanno paura della morte perché la loro componente masochistica, che forse è meno forte della nostra, è estrovertita. La specie umana è l'unica che abbia paura della propria sessualità, oltre che della morte. Se tu vai in giro per strada ti accorgi che tutti gli esseri umani hanno paura della loro sessualità, tranne rare eccezioni. Gli animali non hanno mai paura della loro sessualità. Ci sarà un motivo in tutto questo! Bisogna vedere quali sono tutte le componenti dell'Eros che sono maggiormente repressi, quelle di cui si ha più paura. Una di cui tutti hanno una terribile paura, è il masochismo. Però tutta la gente non va a vedere un sacco di film di violenza, non adora vedere la violenza? Non vanno a prendere il giornale, la mattina, per vedere che c'è un treno deragliato con quaranta morti, centoventi feriti, e che Moro è stato condannato a morte? Sono lì che godono perché questa è una società masochista di tipo alienato. Allora io dico che il comunismo sarà una società, questo l'ho anche scritto, in cui il masochismo invece si vivrà, cioè uno invece di vivere in maniera alienata per cui finisce per sbaglio per lasciare il gas aperto e fa saltare la casa, o tutti i giorni fa ottantamila cazzate di tipo nevrotico per cui soffre, lo vive come, non so, lo visse Michelangelo per dipingere la Cappella Sistina, perché ci vuole un bel masochismo per fare un'opera d'arte. E poi esistono anche varie maniere di viverlo a livello fisico, a livello carnale.

Se la specie umana non fosse più masochista che sadica non si capirebbe per quale motivo continua a vivere in condizioni come quelle in cui vive. Ci vuole un masochismo pazzesco per accettare di vivere come abbiamo vissuto da millenni. È molto importante se una persona libera il proprio masochismo per cui, non so, non ha più paura di sputtinarsi, e si mette a gridare come ho gridato io davanti a te, per masochismo, che cosa vien fuori? Dice "però non sono mica completamente coglione, sono uno che ce la fa a gridare così". Liberare il proprio masochismo permette anche di liberare le tendenze sadiche collaterali e di fare degli esseri umani dei rivoluzionari.

Uno dei motivi per cui il sadismo si esprime in maniera del tutto lesiva degli altri è dovuto al fatto che è accompagnato dalla rimozione, per esempio, della componente omosessuale del desiderio. Cioè se un poliziotto non accetta un altro uomo come oggetto di desiderio, in quanto in sé è repressa la componente omosessuale, è più facile che estroverta

il proprio desiderio sotto forma totalitaria in senso sadico; se invece io vedo un poliziotto, prima di ammazzarlo, a che cosa penso? A scoparci insieme, capisci? Per cui può anche darsi che invece di ucciderlo glielo metto in culo, capisci? Io sono convinto del fatto che se si libera l'omosessualità, cioè se gli uomini si amano tra di loro, perché sono soprattutto gli uomini portatori di questa violenza, del sadismo, se si amano tra di loro, viene fuori che in realtà, sotto sotto, tutto questo sadismo non è altro che una difesa nei confronti della loro omosessualità, che è voglia di prenderlo in culo e quindi desiderio masochistico e quindi è vero che, sotto sotto, tutti gli uomini sono dei masochisti, con delle tendenze sadiche collaterali che possono esplicitare per darsi piacere a vicenda.

Adesso comincio già a sentirmi meglio perché mi sono truccato, mi sento già più in forma. Mi guardi come dire "questo qui è un pazzo furioso, io sono

qui in bagno..." e non ti sbagli assolutamente solo che, vedi, se io fossi in questo momento in scena, tu non penseresti che sono un pazzo furioso, penseresti "guarda quell'attore però... non è mica male" eh?

Divagazioni sui gay produttori. I tacchi sono cazzi

Se ci sono delle inibizioni, l'unico modo per disinibirsi è ammetterle. Io sono contrario al travestito che tenta assolutamente di sembrare una donna, quando non è donna. O di sembrare uomo quando... Può anche essere questo, allora si rientra nei canoni di un vecchio tipo di teatro, invece io dico che l'importante è realizzare l'androgino, cioè colui che non è né donna né uomo e che credo che, in misura diversa, sia in ogni essere umano. I gay sono coloro che in sé realizzerebbero maggiormente questo ideale di armonia androgina. Perché non lo realizzano? Non lo realizzano perché la



Disegno di Margherita Belardetti

società è repressiva nei loro confronti e quindi la loro effeminatezza viene condannata. Per questo sono costretti ad assumere degli atteggiamenti ridicoli, piuttosto grotteschi, che derivano dal fatto che o tendono ad accentuare istericamente questa loro femminilità, con atteggiamenti, sai, da Mabilia o da Paolo Poli, che sono dei grandi attori però va beh... oppure la reprimono assumendo degli atteggiamenti maschili che non sono quelli che il "destino" ha dato loro. Io penso invece che il gay debba esprimersi teatralmente per quello che è, cioè, come dire *anima muliebris in corpore virile chiusa*, un uomo che dentro di sé ha anche l'anima di una donna, un uomo che esprime la propria diversità senza tentare di riprendere qualche stereotipo femminile. La nudità è la più evidente manifestazione del fatto che non siamo completamente uomini e neanche completamente donne. Per questo mi piace recitare nudo. A Firenze avevo soltanto dei gambali, avevo soltanto dei guanti ero nudo; ed è molto importante che la gente mi abbia visto nudo. Difatti poi, quando sono andato in mezzo al pubblico e ho parlato, mi ricordo che la cosa che mi stupiva era questo fatto di vedere entrare un uomo nudo.

Ecco, guarda, questo è il mio costume. Come ti sembra rispetto a quello che avevi visto con gli occhiali, quando sei entrato?

Io penso che questo *sembra* più strano, in realtà è più autentico. Cosa c'è di strano? Sono le scarpe. Sai perché metto queste scarpe? Perché piacciono a un uomo a cui io piaccio e che sa che mi stanno bene, quindi le metto perché sa che mi stanno bene. Poi, io cammino molto bene su queste scarpe perché sono masochista e sono anche convinto che gli uomini, se liberassero la loro omosessualità latente, da sadici quali credono di essere, si scoprirebbero masochisti e scoprirebbero che il vero masochismo non è legato alla femminilità, ma è legato al fallo e che quindi siamo noi che dobbiamo camminare con le scarpe alte, non le donne, perché gli uomini stanno molto bene con le scarpe alte, non trovi? È una consuetudine femminile perché i gay sono, di tutti gli uomini, quelli più conoscitori del proprio masochismo.

Ora, i gay sono sempre stati gli ideatori della moda, sono stati sfruttati dagli uomini per vestire le donne in maniera tale da far fantasmare gli uomini in base alla loro omosessualità latente, cioè aggiungendo alle donne degli attributi segretamente maschili. Queste scarpe sono disegnate da un gay ed è molto giusto che le donne rifiutino scarpe e i vestiti disegnati dai gay. Ma è giusto che i gay si mettano addosso le cose che per millenni sono stati costretti a proiettare

sulle donne. Se prendi Vogue, o qualunque cosa, sono tutte cose fatte da gay.

Al ritorno dal parco

Dicevamo dei miei spettacoli a Firenze. A Firenze molto è dipeso dalla realizzazione del costume. La prima sera ero in uno stato d'animo più teso perché era la prima volta che sperimentavo questo nuovo tipo di teatro e di conseguenza non ero gentile con le persone, le trattavo piuttosto così e la cosa ha molto influito sulla mia resa durante lo spettacolo perché, sebbene il costume mi fosse ben venuto, quando sono arrivato in scena ero teso, ero agitato e il pubblico mi ha sentito molto più aggressivo; più spaventoso di quanto sarei stato invece la sera dopo. La prima sera infatti ho fatto soltanto un'improvvisazione, che è venuta molto bene, io ero soddisfatto di questa improvvisazione, la danza era riuscita molto bene, mi riflettevo sullo sfondo e mi rendevo conto di assomigliare con quel costume alla fatina di Peter Pan.

La sera dopo invece, essendo gentile con tutte le persone che entravano in camerino durante la preparazione del costume e quindi sapendo stare con ciascuna di loro a seconda del punto in cui questa persona era arrivata nella sua vita e stando con loro non come un'attrice cretina che si stia preparando a uno spettacolo qualunque, ma come un essere umano che sta con altri esseri umani che lo vengono a trovare nel camerino o che magari gli danno una mano a preparare il costume, sono entrato in scena in totale armonia con il mondo e quindi ho creato immediatamente un rapporto di armonia con il pubblico. La mia improvvisazione, la seconda sera, è stata inficiata dal fatto che, per la prima volta, quella sera, portavo queste scarpe (la prima ero scalzo) e non sono riuscito a ballare bene, come la precedente, dato il tacco così alto. Allora l'improvvisazione subito è stata giocata su questo fatto: io ho detto che, per via di queste scarpe, non potevo ballare bene come la sera precedente e che quindi non avrei fatto uno spettacolo armonico, bello come il resto, e avrei raccontato la storia delle scarpe. E ho raccontato la storia delle scarpe. La storia autentica delle scarpe, sottacendo alcuni passaggi e quindi dando una versione degli avvenimenti che doveva suonare totalmente surrealista alle orecchie del pubblico. Dopo di che ho detto "io proprio non ce la faccio a stare con queste scarpe" e ho invitato qualcuno del pubblico a venire a togliermi le scarpe. È salita una ragazza molto bella che era vestita in maniera tale da sembrare un gatto, e abbiamo iniziato un combattimento io e lei, in scena. Quindi io nudo con questi calzari e guanti e queste scarpe e lei, vestita da

gatto, io tutto ben truccato e lei anche ben truccata e molto bella e questa scena ha avuto molto successo. Solo che cosa è successo? Che sono riuscito io a togliere le scarpe a lei, ma lei non è riuscita a togliermi le scarpe perché non avevo nessuna intenzione di togliermi le scarpe che avevano un tale significato simbolico nella mia esistenza.

Allora è stato divertente perché ho cominciato a fare delle improvvisazioni, a raccontare di quello che mi aveva detto Laura Betti a proposito del suo modo di recitare. Laura Betti recita fingendo di essere totalmente sola, si mette in mente che il pubblico non ci sia e dà sfogo al proprio trip dimenticando completamente la presenza degli altri. Io ho provato a farlo e mi sono accorto che veniva fuori una cosa molto tragica, molto triste, che in un certo senso ho sentito dal silenzio che si creava, sempre più freddo.

A un certo punto mi è stata dirata una banana sul palcoscenico. Allora io l'ho presa e me la sono messa in culo, poi mi sono messo anche il microfono in culo e poi ho cagato la banana insieme a della merda, e ho mangiato banana e merda davanti a tutti facendo delle scene pazzesche. Dopodiché sono sceso e ho fatto un gioco della verità: chiedeva a tutta la gente di dire la prima cosa che gli veniva in mente e di porla col punto di domanda in maniera tale da creare una circolarità nel discorso. Così si è creato un discorso tra tutti; io intervenivo ogni volta che sentivo che gli altri non avevano immediatezza espressiva, colmando le lacune così che si è creato veramente un gioco, molte persone sono rimaste fino alle sei e mezza di mattina, cosa che è rara, non succede mai. La prima volta era durato mezz'ora, ma molto più perfetto se vuoi sul piano... era veramente un piccolo gioiello perché io ho ballato molto bene, quella sera, e tutta l'improvvisazione mi è venuta così, a ruota libera, ma in maniera tale da dare l'impressione che fosse tutto registrato, tutto un testo che stavo recitando e non che stavo inventando, al momento. Non facevo altro che esprimere le cose che mi uscivano dalla bocca però, vedi, se adesso ogni tanto ho delle interruzioni, non riesco ad esprimermi correttamente seguendo soltanto un discorso, lì invece riuscivo. E cosa mi aveva permesso di riuscirci? Era stato questo rilassamento totale, questo sfogo del mio masochismo che avevo fatto prima di entrare in scena facendomi il costume. Quindi il costume era magico e il costume aveva veramente, materialisticamente, la facoltà di rilassarmi completamente e di aprirmi alla completa espressione del Logos, io ero il Logos, allora sembravo Bob Wilson che recitava una cosa completamente scritta. La seconda sera invece è stato molto più "collettivo" il lavoro e penso che sia

piaciuto molto perchè non solo ho avuto visite e telefonate di gente che aveva visto lo spettacolo, ma so che se ne è parlato, che è una cosa che, anche se sarà stata forse rimossa da molti per certe scene più spaventose, come il mangiare la merda che usciva da culo insieme alla banana ecc., comunque non può essere stato rimosso tutto e quindi in qualche modo un seme è stato gettato e sui terreni buoni avrà anche attecchito, sugli altri sia quello che sia.

Fare l'attore in treno

In treno è stato così: mi sono reso conto di aver sbagliato treno; dovevo scendere a Piacenza e invece quello fermava a Bologna, allora mi sono rassegnato a questa cosa e mi sono seduto su uno di questi strapuntini che ci sono in corridoio. C'erano vicino a me degli uomini che mi guardavano. Io ero vestito da uomo molto serio, e hanno cominciato a parlare con me, mi hanno chiesto che mestiere facevo e io gli ho detto che facevo lo scrittore e l'attrice. Allora mi hanno chiesto perchè l'attrice e non l'attore e io ho risposto perchè recitavo quasi sempre vestito da donna. Allora mi hanno chiesto di dare una prova di quello che facevo e io sono andato alla toilette e mi sono velocemente vestito con un abito verde e con delle scarpe verdi che ho qua, se vuoi te le faccio vedere dopo, e sono uscito piuttosto velocemente, vestito da donna e truccato. Questo ha molto colpito la gente nel corridoio del treno, di notte. Poco a poco sono venuti fuori e io ho cominciato ad improvvisare cantando così: "Quand il me prend dans ses bras il me semble de tout voir, je vois la vie en rose. Il me dit des mots d'amour, des mots de tous les cours, dans je connais la cause. C'est toi pour moi, moi pour toi dans la vie, il me l'a dit l'a juré pour la vie... la, la la la, la, la". Alors je leur ai chanté, mentre c'era della gente, dei tedeschi che non sapevano il francese, sapevano un po' di inglese (cantando) "If I want I can sing for you, if I want I can do something for you and I was inventive all the time guessing what you want me to do", delle cose così. Allora si creava attorno una situazione estremamente divertente perchè tutti rispondevano, ognuno a loro modo, a questa persona che, stranamente disinibita, come un fuoco, era uscita dai suoi abiti maschili e appariva così vestita da donna. Finché c'è stato uno che mi ha chiesto a un certo punto "perchè non ti spogli nudo?" Io ho detto "Sì, però non voglio avere noie. Se vengono i controllori voi dovete creare una rete di protezione intorno a me e permettermi di fare l'esperienza". Allora tutti all'unanimità, tutto, tutto il vagone, la gente era uscita dagli scompartimenti per vedere, mi hanno detto "Sì, sì, devi



Foto: Andrea Pincione

spogliarti e apparire nudo" e allora io, senza andare alla toilette, non ho fatto che togliermi i vestiti, e togliermi le scarpe, quelle altre più basse, mi sono messo queste, sono rimasto nudo come mi hai visto prima, con la volpe e così. E questo li ha completamente scioccati sono rimasti tutti, tutti scioccatissimi. Dopo un po' il treno è arrivato a Bologna, io me ne sono accorto all'ultimo momento, ho fatto in tempo a rivestirmi velocemente da uomo e scendere alla stazione di Bologna e uno che non mi aveva parlato fino ad allora, mentre scendevo mi ha detto "Ci rivedremo all'inferno". Ecco, questa è l'esperienza in treno.

Una definizione dell'attore

Un viaggio in treno generalmente viene considerato piuttosto noioso. Se invece il compagno rivoluzionario colma questa distanza diffondendo un discorso... Allora, come fa a diffonderlo? Ci sono due modi: o la solita menata della discussione intellettuale, e parla solo con alcuni, per cui esclude a priori certi altri che possono essere qualunque o reazionari, oppure è un attore e allora l'attore può dire "io sono un attore, se volete vi faccio qualcosa" e con questo pretesto smette di recitare e, mentre gli altri continuano a recitare, lui manifesta chi è.

Però l'importante in queste situazioni è ricordarsi che non bisogna dar scandalo. Per esempio, io ho fatto delle cose in treno davanti a tutti, tipo mangiare merda e mettermela nel naso, che sono cose che io uso normalmente come droghe, per tirarmi su, e dicevo "Signora non la scandalizza questo?" e avevo una scatolina di metallo, dicevo "questa è cacaina, sentite signori, sentano, sentano". Loro sentivano. "Sentito cos'è? Non vi scandalizza, eh? Posso fare?" Allora tutti dicevano sì, anche le signore, e lo facevo. Lo facevo persino davanti ai bambini con le maestre e le mamme; cioè l'ho fatto in maniera tale che le maestre e le madri erano talmente incuriosite che m'hanno dato loro l'autorizzazione di farlo; per cui tutti i bambini,

questo il giorno dopo sul treno che andava a Roma, naturalmente hanno imparato la lezione, senz'altro si mettono la cacca nel naso e se la magnano. I bambini a quell'età già lo farebbero di per se stessi. Se vedono che la loro mamma è stronza e dice che non possono farlo, ma c'è un attore sul treno, che prima è tutto vestito da uomo e poi si cambia così, e loro si divertono e anche le maestre e le mamme si divertono e lo fa, i bambini imparano, incominciano da piccoli e quindi il trauma della coprofagia non ce l'hanno più perchè lo imparano da piccoli. Allora, questo è un discorso che io intendo fare, capisci?

Le prove dell'attore

Queste qui sono il workshop, cioè sono le prove dell'attore; cioè l'attore non deve mai sprecare niente. Come per esempio, non so, un vestito vecchio un po' rimesso a posto o dei sacchetti della spazzatura possono servire per fare un vestito... deve essere come il "barbone" l'attore, non deve sprecare niente, ma non solo per vestirsi, neanche delle sue esperienze, perchè tutte sono d'insegnamento per lui.

Per me, anche la passeggiata al parco che abbiamo fatto è una forma di training, tutto è training. Tutto questo pomeriggio che ho trascorso con te è un training. Però non è solo training, è anche stare insieme a te ed è anche star meglio, perchè prima io non stavo bene. Cioè io sono un animale sociale, mi è molto difficile stare da solo. Tutta la vita per me è un fatto di prendere per ridare, prendere per ridare; però per dare nel migliore dei modi bisogna osare, aver coraggio. Osare in inglese si dice *to dare* e si scrive dare; allora osare è dare; se l'attore osa regala agli altri, offre gli altri l'esempio del fatto che se anche loro osassero, se facessero un minimo sforzo, forse cambierebbero la loro vita. Questo è il discorso.

Mario Mieli

(opinioni raccolte da Antonio Attisani, a Milano nell'aprile 1978)

SCENA 3/4

Anno III
Numero 3/4
Estate
1978

Hanno collaborato a questo numero di SCENA:

Nemesio Ala, Roberto Alonge, Franca Angelini, Antonio Attisani, Alberto Barbera, Laura Barbiani, Enzo Belforte, Marisa Bello, Maya Cornacchia, Sergio Colomba, Massimo Canevacci, Stefano De Matteis, Giovanni Fattorini, Goffredo Fofi, Virgilio Lo Presto, Fausto Malcovati, Gianni Maggia, Claudio Meldolesi, Paolo Mereghetti, Roberto Mutti, Franco Passatore, Roberto Polce, Paolo Quaregna, Remo Rostagno, Caterina Saban, Sandro Signetto, Roberto Tessari, Gianni Volpi. E i fotografi: Peppe Avallone, Maurizio Buscarino, Carlo Cantini, Carla Cerati, Tano D'Amico, Tony D'Urso, Silvia Lelli Masotti, Uliano Lucas, Cesare Priori, Pietro Privitera, Patrizia Rossi, Alberto Roveri, Antonio Sferlazzo. Ringraziamo inoltre tutti coloro che si sono resi disponibili a parlarci dei vari argomenti trattati.
Copertina e impaginazione di Cesare Priori, Giovanna Mariani e Roberto Priori.
Distribuzione librerie: N.D.E. - Via Decembrio 26 - Milano
Distribuzione edicole: Messaggerie Periodici ME.PE. - 20124 Milano - Via Giulio Carcano 32
Concessionaria in esclusiva per la pubblicità: New International Media spa
Via Caradosso 12 - 20123 Milano - Telefono 876565-876526

4	22	26	28	54	
Cronologia	Dieci anni negli scaffali	Il teatro ha fatto boom	Personaggi (storie delle svolte) Carmelo Bene Leo & Perla Carlo Cecchi Luca Ronconi Massimo Castri	Fotografi e teatro Carlo Cantini Carla Cerati Tony D'Urso Pietro Privitera Cesare Priori	3
64	66	70	74	77	82
Divismo Il cantautorismo Virgilio Lo Presto	Essere un divo, oggi Nemesio Ala	Sport di massa e divismo di massa Enzo Belforte	Fotografia sociale Politica e poesia in Tano D'Amico Goffredo Fofi	Le contraddizioni del fotogiornalismo Uliano Lucas Alberto Roveri	Scenainformazioni
84	95	97	99	101	106
Animazione Facciamo i conti con una storia aperta AA.VV.	Il teatro invisibile Una storia viestana	Antigone in Brianza	Avanti a tutta forza, ma dove non si sa	L'attore è un masochista	Rimeditazione con la voce
114	118	119	122	125	
Questioni aperte Note sul cinema militante G.F.	Le cooperative di distribuzione Sandro Signetto	La nuova musica dov'è? Roberto Polce	Bertolt Brecht e il "teatro reale" Claudio Meldolesi	Il mulino non c'è più Antonio Attisani	
128	131	134	135	137	
Politica culturale L'uso pubblico del cinema AA.VV.	Variazioni sul tema: "servizio pubblico" R.A. R.T.	Una legge regionale R.M.	Dieci anni alla Scala Fausto Malcovati	Una serata astratta. Intervista a Giovanni Cesareo	

Prévert, l'amore e l'ottobre

A quei tempi, nonostante non si riuscisse mai a trovare risposte convincenti (anche se spesso ci si comportava come se le si fossero trovate) si continuava a fare domande. Il finale della mia prefazione a un libro di Michel Fauré, *Jacques Prévert e il Gruppo Ottobre*, Feltrinelli 1979, dà un'idea della caparbietà con cui si poneva in termini politici la questione dell'amore e della morte.

Jacques Prévert e il Gruppo Ottobre

volmente nei confronti del Gruppo Ottobre, e saranno tra i pochissimi a farlo. Nei documenti citati in questo libro i due prendono in considerazione soprattutto La famiglia Tubo di Stufa e Veglione traico (lo spettacolo recensito da Aragon) che nel tono ricorda molto a Victor. Quando Artaud titola il suo pezzo Il teatro cerca un mito intende dunque attribuire al lavoro del Gruppo Ottobre la positività della forma di teatro da lui auspicata e non a caso ribadisce, dopo una descrizione della comicità di Prévert, che "la forma più alta di teatro è la tragedia".

Nello spazio di tempo che intercorre tra il Théâtre Alfred Jarry e la fondazione del Gruppo Ottobre si registrano due si interessanti episodi di produzione teatrale, tra cui ricordiamo l'allestimento da parte dei Pitoëff delle Tre sorelle di Cecov e poi dell'Œdipe di Gide, La voix humaine di Cocteau alla Comédie e il Donogio di Romains con la regia di Jouvet; d'altra parte abbiamo passato sotto silenzio anche i tentativi di un Aragon e di George Neveux, tanto per fare due nomi importanti. Perché queste note non vogliono in alcun modo surrogare una storia del teatro francese di quel periodo, ma solo cercare di rintracciare dei fili, di comporre un quadro di riferimenti che non sono le ascendenze di Ottobre anche se non casualmente nascono sullo stesso terreno. Il libro di Fauré è ricco di informazioni sul contesto in cui la storia del gruppo si svolge, fino all'apoteosi del Fronte Popolare che ne precede di poco la fine.

Resta solo da presentare, nella sua funzione di congiunzione tra un bisogno di impegno militante e una notevole consapevolezza culturale, Léon Moussinac. Lo abbiamo già visto firmare con Vaillant-Couturier Le Père Juillet, saranno ancora i due a creare il contatto tra il futuro Gruppo Ottobre e Jacques Prévert. Dalle memorie di Moussinac risulta che egli pensa per un attimo di sommare i transfughi di Prévert a qualche attore professionista per tentare in prima persona quell'avventura di cui invece risulterà l'inizio di qualche mese, il Théâtre d'Action International. Il progetto molto ambizioso, e ispirato soprattutto al modello tedesco delle Volksbühne, prende corpo in un vecchio teatro popolare del XX arrondissement, quelle Bouffes du Nord in cui ora agisce stabilmente la compagnia di Peter Brook. Moussinac spera di attrarre un pubblico autenticamente popolare e ipotizza un cartellone ricchissimo di iniziative, ma dopo solo tre allestimenti, cedendo a una lunga serie di problemi materiali e senza aver conosciuto il successo di pubblico che si augura, il TAI chiude; a nulla vale nemmeno l'appoggio deciso del PCF, di cui peraltro Vaillant-Couturier è funzionario culturale.

In questo stesso 1932, anno di nascita del Gruppo Ottobre, Artaud scrive il suo Teatro della crudeltà, mentre viene fondata la Fédération du Théâtre Ouvrier: in Francia sembra esserci un movimento in fase di crescita e la successiva affermazione del Fronte Popolare sembrerà inaugurare una nuova era. Ma la speranza nel cambiamento e la lotta si accendono proprio quando nei due paesi-modello, Germania e Unione Sovietica, è iniziato un tragico riflusso. Questi avvenimenti non dimostrano solo che "il peggio vince," ma anche che l'idealismo rosso è fatalmente sterile, in tutte le sue forme. Tra tante esperienze però c'è, assie-

Prefazione

me a cose da dimenticare e a errori da non ripetere, qualcosa di cui ancora oggi conviene tenere conto. Non per vincere, ma per affermare con un atto creativo una possibilità d'amore.

Ma quale amore?

La generazione di chi scrive ha conosciuto Prévert sotto i banchi delle scuole frequentate da adolescenti. Le sue poesie circolavano tra coetanei e, sembra al ricordo, piacevano in quanto davano legittimità e dolcezza al bisogno di erotismo e alla ostinata complicazione del rapporto tra sessi. Erano un mezzo raffinato e quasi "intellettuale" per dirci cose che non sapevamo o non potevamo dire. Chissà per quanti, oggi sopra la trentina, il nome di Prévert è rimasto associato ai disagi e alle pulsioni di quel tempo! E invece una bella sorpresa leggerlo con un atteggiamento diverso. Lo si ritrova grande, importante, visto per altri motivi che non la sublimazione stucchevole di una impossibilità di rapporti. E, per quanto un certo "ottimismo dell'invenzione poetica" rischi a volte di ricomporre la contraddizione in lui vivissima tra bisogno di affettività e impedimento "ambientale", il suo cinismo di uomo che non vuole essere cinico, questo sfociare di mille rivoli dell'intelligenza in un'ironia fluviatile, rimane lo sfondo etico attualissimo e affascinante.

L'amore non è in Prévert una categoria marginale e non è presente solo nei luoghi in cui viene nominato, ma è l'elemento costitutivo di una volontà di spendere la vita, di conoscere e di comunicare. Per questo, forse, non si dovrebbe adoperare la parola amore oggi: nel tempo in cui esso sembra essere concepito come rifugio e legittimazione di tutte le utopie retrograde che un cattolicesimo e un familismo consumisti hanno sempre seminato, e che sono state solo brevemente censurate negli anni recenti di risveglio e lotte sociali.

Anche il Gruppo Ottobre deve la sua fortunata particolarità a questa capacità di rimescolamento — tra individuale e collettivo, ideologico e esistenziale, comunicazione e sperimentazione, affettività e polemica — all'intelligenza che consiste nel fare passare i problemi attraverso l'espressione teatrale (dunque nel lavoro) anziché assumerli come impedimenti alla socialità. Evidentemente la composizione del Gruppo Ottobre ha un po' del miracoloso, per il concorso di molte circostanze e l'incontro di buone biografie, cionondimeno se questo miracolo è stato possibile vuol dire che se ne possono verificare altri.

Diversi sono gli elementi di positività e di fascino del Gruppo Ottobre che abbiamo delineato per approssimazione in queste note. Diversi altri ancora se ne possono mettere in rilievo, e portano la vicenda del gruppo in primo piano tra le esperienze teatrali di questo secolo, oltre che alla sua partecipazione a una specie di passato di quello che vorremmo: pensiamo alla concezione così concretamente produttiva di "collettivo" (perché possibile eppure avanzata al tempo stesso), al rapporto di attenzione ma di indipendenza dagli interlocutori politici, alla duttilità

e alla disponibilità relative alla collocazione dell'evento teatrale in diversi contesti, al rapporto intelligente e non strumentale con altri specifici momenti culturali eccetera. Ma non siamo di fronte a un ricettario di positività, poiché questa si è data in circostanze irripetibili e anche perché nulla ha potuto, viceversa, contro le ripetibili contraddizioni politiche che ne hanno causato la morte.

Milano, dicembre 1978

Glossarietto

Queste sono alcune parole cui farò ricorso, ispirate in parte da un autore poco conosciuto, soprattutto in Italia. Viktor von Weiszäcker (1886-1957) era un medico e la sua opera principale, pubblicata dopo la sua morte, è ora consultabile in edizione francese (*Pathosophie*, Millon, Grenoble 2011). Non è un caso che me lo abbia fatto scoprire François Tanguy, il regista del Théâtre du Radeau. Trovo la terminologia di Weiszäcker divertente e teatrale, cioè precisa nell'indicare situazioni complesse e ancora non focalizzate nel senso comune.

Antilogica

La vita è una contraddizione, una contraddizione piena di senso per chi propende all'ottimismo, assurda per il pessimista. (Il sottoscritto si ritiene insieme pessimista e, più rapsodicamente, ottimista.) L'antilogica della vita fa sì che la pretesa di imporre la logica al vivente sia tanto pericolosa quanto irrazionale. Quando cerchiamo di governare il vivente in modo tale che si comporti secondo logica, ne provochiamo la morte.

Che le formazioni alogiche, prelogiche, antilogiche e paralogiche siano dunque le benvenute nel campo dell'osservazione.

L'antilogica è la sintassi del grottesco.

Ciò che chiamiamo "felicità" è forse definibile come l'ordine indiscusso di tali formazioni, il felice incontro di una costellazione esterna con una costellazione interiore consimile. Incontro che non produce sintesi.

Appercezione

Percezione della percezione, sapere di sapere.

All'appercezione (termine coniato da Leibniz) è dedicato l'unico breve saggio di Franz Kafka.

Commercio (intercorso/mercato)

Non conosciamo l'oggetto che quando siamo in azione con lui, ovvero nel commercio.

L'incontro è una forma di commercio allo stato nascente.

Un esempio teatrale, Totò nei panni di Don Felice Sciosciammocca (congedo di *Miseria e nobiltà*): «Torno nella miseria, / però non mi lamento, / mi basta di sapere / che il pubblico è contento». Il personaggio torna nella miseria, ma se il pubblico è contento l'attore è ricco. Commercio e divertimento.

Corpo

Il corpo non è il servitore (se non in una concezione estremista e ottusa dell'addestramento, come vedremo) bensì strumento e fine insieme.

Il corpo svolge le proprie funzioni. Le funzioni sono interne all'organismo, mi servono, non sono io a servirle, posso utilizzarle in molti modi, in sé sono neutre, possono essere ragionevoli oppure irragionevoli (la vita è al tempo stesso ragionevole e irragionevole). Colui che si sottomette alle funzioni affonda, come affonda quando la regolazione prende il potere assoluto: in questo modo si può autodistruggere.

La vita del corpo ha sempre una tonalità affettiva. Non esiste un mondo corporale oggettivo.

VvW: «Comunque, per analizzare il mondo corporale non si può che prendere in considerazione uno o più dei seguenti modi: la *malignità dell'oggetto*, il *delirio della materia*, la *passione del movimento*, la *sragione della funzione*, la *non serietà delle cose*». Avremo l'occasione di tornare su questi divertenti concetti.

Demolatria

Nietzsche a p. 39 del *Caso Wagner*: «Il teatro è una forma della demolatria nelle cose del gusto, il teatro è una rivolta delle masse, un plebiscito *contro* il buon gusto... *Questo appunto dimostra il caso Wagner*: egli conquistò la moltitudine – pervertì il gusto, pervertì persino il nostro gusto per l'opera! →». È il sentimento con il quale ho fronteggiato alcuni dei nostri titani, come Eduardo e Dario Fo, e in genere i commedianti che diventano tiranni, ovviamente con scarsi risultati, ma a suo tempo "il mio Wagner" è stato Bertolt Brecht, dapprima oggetto di un'ammirazione sconfinata e poi, alla luce della sua stessa autocritica e del "socialismo reale", rifiutato.

La demolatria (sguaiata matrigna dell'odierno populismo) si accompagna sempre, nella sua espressione drammaturgica, all'ideografia.

Drammaturgia

La «drammaturgia» non è qui intesa nella sua peculiarità di scrittura destinata alla messa in scena, bensì, letteralmente, come *com-posizione*, esecuzione o annotazione di azioni e, nella fattispecie, di azioni conoscitive, prendendo in considerazione anche le reazioni che esse suscitano nei rispettivi «spettatori». Occorre evitare di ridurla a una «ideografia» o alla «demolatria» e praticarla come un farsi e un fare secondo un procedimento artistico: un fare che impegnerà i partecipanti al ciclo di incontri in un'attività di improvvisazione e composizione «poetica» e «musicale» (oppure di bricolage), pur non essendo poeti né musicisti ma soltanto persone spinte dalla necessità di frequentare un tema e disposte a cercare di farlo attraverso il gioco, un gioco di guerra, nel quale si pone una scelta drastica tra l'obbedire e il ribellarsi.

Campo

Ogni esperienza individuale ha luogo all'interno di un campo di forze, o almeno ritengo che sia utile pensarla in questo modo, con riferimento alla fisica quantistica. Nel campo di forze si dà interazione anche a distanza tra i corpi implicati, la cui attività determina la dimensione del campo stesso.

Da diversi anni studiosi e scienziati di diverse discipline e di tutto il mondo hanno avviato un dialogo che ha già prodotto una mole notevole di materiali e che continua a svilupparsi, come s'è visto di recente a Pisa in occasione di un incontro tra esponenti di varie discipline e il Dalai Lama.²⁹ Questi incontri inter- e soprattutto transdisciplinari fanno progredire una ricerca molto avanzata senza per questo renderla elitaria, connettono prima e terza persona nella cosiddetta *mindscience* e concorrono alla fondazione di una "filosofia quantistica" (come ritengo sia quella di Carlo Sini). Lo studio della mente e della coscienza unificante l'approccio in terza persona, tipico delle scienze occidentali, e quello ontico delle tradizioni di introspezione, meditazione e contemplazione sviluppate in Oriente, in particolare in India e in Tibet, ha profonde implicazioni anche per le arti sceniche. La nozione di campo di forze ci permette di superare la vecchia idea secondo la quale lo spazio-tempo è il palcoscenico pre-esistente sopra il quale si inscena lo spettacolo della vita. Esso è semplicemente un tipo di formato di dati manipolato dalla nostra specie e gli oggetti che stanno nello spazio-tempo, inclusi i neuroni e il cervello, non esistono quando non vengono percepiti.

Nel riaffermare che la concezione buddhista ha molto in comune con la fisica quantistica,³⁰ il monaco scienziato Matthieu Ricard ha sottolineato anche come il riconoscimento di una mancanza di realtà intrinseca dei fenomeni non debba farci dimenticare che ogni cultura è strutturata in base alle proprie convenzioni, che ne regolano la vita prescindendo da come esse siano percepite. Ne consegue che non dovremmo più pensare in generale a una "scena teatrale della vita", ma piuttosto al formato dei dati proprio di ogni specie culturale e alle modificazioni che subisce nelle interazioni con le altre specie (considerando sia i flussi individuali che i campi); e dunque a un pensare non solitario ma realizzabile nell'ambito di quelli che il fisico Giuseppe Vitiello ha definito «collettivi di coscienza», anche temporanei, poiché un "attore" non esiste senza gli altri.

Un evento prodigioso come un miracolo o uno spettacolo emozionante si presenta a un corpo vissuto che è simultaneamente incorporato e decentrato e certamente abitato da paradossi, ma è proprio da questi paradossi che origina il lavoro più fruttuoso e creativo, durante il quale ogni tanto è necessario sospendere la domanda e fermarsi a osservare.

Conflitto

Si comprende meglio l'uomo malato quando ci si rappresenta la vita intera come una guerra continua contro la malattia. I periodi sani non sono che la continuazione di questa guerra con altri mezzi. Colui che si crede in perfetta salute è cieco al patologico. Non si può fare derivare il

²⁹ Il riferimento è al convegno "The mindscience of reality" organizzato dall'Università di Pisa il 20-21 settembre 2017 in occasione di una visita italiana del Dalai Lama. La prima sessione era dedicata alla "Scienza della mente e meccanica quantistica", la seconda a "Scienza della mente a confronto con le neuroscienze" e la terza a "Scienza della mente e filosofia", mentre il dibattito finale tra tutti i partecipanti verteva sul tema "Scienza della mente, neuroscienze, filosofie occidentali e buddhismo". Naturalmente il contributo del Dalai Lama a questa nuova disciplina è tutt'altro che secondario.

³⁰ In questo senso Ricard si fa latore di un'idea che il Dalai Lama da sempre propone ai propri interlocutori occidentali, aggiungendo: «Bisogna precisare anzitutto che il termine "vuoto" non significa "nulla". A torto alcuni commentatori [anche Deleuze, ndr] hanno accusato il buddhismo di "nichilismo". Il mondo di cui facciamo parte non è un essere in sé, né un insieme di esseri. È una fluidità. Una corrente di stati. Questo non significa che sia nulla» (Dalai Lama, *La compassione e la purezza – Conversazioni con Jean-Claude Carrière*, Rizzoli, Milano 1995, p. 222).

patologico dalla salute, ma si deve tentare di comprendere l'origine della salute a partire dal patologico.

Malattia (*versus* salute o assenza di malattia = "periodi sani")

La malattia dev'essere concepita come l'effetto (l'espressione) del non vissuto (in proposito cfr. anche Henri Laborit, *L'inibizione dell'azione*) e come la realizzazione dell'impossibile, e soltanto così.

L'uomo non soltanto si procura la sua malattia, ma la produce.

VvW: «...sostengo che la salute ha in ogni caso qualcosa a che vedere con la verità e la malattia con la non-verità» (p. 48). Più avanti VvW afferma che «la salute è la libertà» (p. 184). Ma allora la libertà è salute? Anche quando è libertà di morire? Sì, per Carmen con Don Josè. E gli altri?

Patosofia fantastica

Quelli che chiamiamo personaggi, nel teatro e in ogni altro linguaggio artistico, non sono altro che le figure di una patologia, o meglio di una patosofia fantastica, figure create per rappresentare temi e situazioni che presumibilmente si declinano nelle singole vite degli spettatori, dei lettori ecc. La patologia fantastica è naturalmente imparentata e al tempo stesso distinta dalla pseudologia fantastica o mitomania o bugia patologica.³¹

Ontico,³² gnosico e patico

La ricerca (non della verità ma del giusto) avviene con l'attraversamento in prima persona della «patologia fantastica». Possiamo comprendere in questo senso Stanislavskij quando diceva che almeno in scena non si dovrebbe mentire. Mieli dice la stessa cosa.

Parlavo del teatro come attività gnosico-patica, mentre VvW parla di conoscenza ontico)-patica (=dall'interno, poiché l'esterno è estraneo alla nostra coscienza). Come mettere ordine nella terminologia? Finita l'era della rivelazione comincia quella della gnosi (ricerca della conoscenza tramite l'esperienza, interpretazione incarnata). La conoscenza è l'obiettivo in movimento, il modo per conseguirla non può essere che ontico, il divertimento è il mezzo e il fine. L'aspetto gnosico della vita è fondamentale quanto quello patico, sono le due facce del medesimo foglio di carta, le vocali e le consonanti dello stesso alfabeto, gli ergastolani compagni di cella.

Noi, ora, ad esempio, siamo in fase di sperimentazione ontica o, per dirla più semplicemente, stiamo cercando di ordinare razionalmente un sapere.

Però spesso si dimentica quanto altrettanto fondamentale sia la dimensione patica. VvW: «Nel paesaggio umano, ovvero nel mondo percepito in modo passionale (patico), nella vita vissuta e al tempo stesso patita e messa alla prova, l'essenziale è di non fissarsi, che tutto resti fluido, riuscire a fare in modo che l'uccello prigioniero prenda il volo con la gabbia o che la gabbia prenda il volo con l'uccello» (p. 55).

Ogni movimento (nelle arti dinamiche soprattutto) è passionale (Florinda Cambria ha insistito molto su questo, se ricordo bene). Però non si deve commettere l'errore di ridurre la passione al movimento corporeo.

L'enunciato patico è diretto, affidabile e non dialettico.

Trasformazione

In ogni tipo di insorgenza, considerata come sintomo o come malattia, qualcosa si trasforma. La patologia e il dolore sono dunque trasformazione.

Il malato in crisi sta provando la trasformazione in quanto tale.

Scegliere

Scegliere non può avere come risultato che quello di creare ancora. È il fondo dal quale io continuo a vivere e di fatto sempre da lì ricomincia il viaggio della vita.

La risposta al dovere non è la libertà, ma l'osare; dunque agire per qualcosa di cui abbiamo bisogno e non per qualcosa che possediamo.

Essere è decidere.

³¹ In ambito psicologico e psicoterapeutico la pseudologia fantastica indica l'abitudine a dire bugie che non vengono utilizzate per ottenere un tornaconto materiale o un vantaggio sociale ma per accrescere la propria autostima o proteggersi dal giudizio altrui.

³² Definizione di un dizionarietto filosofico: «Nella filosofia esistenzialista il termine è utilizzato in contrapposizione a *ontologico*. Mentre questo caratterizza ogni indagine sull'essere condotta dal di fuori, come fa ogni filosofia concettuale o speculativa, ontica è detta l'indagine che l'essere umano conduce su di sé in forma esistenziale».

VvW: «Non si sottovaluti il ruolo del caso. Non c'è sintesi, non ci sono leggi di determinazione causale alla base di un ordine; si osservi piuttosto come i casi, le idee improvvise, le costellazioni e le coincidenze creino ciò che conferisce un senso e provoca un movimento».

Viktor von Weizsäcker intendeva formulare una teoria generale della malattia, descrivendola a partire non dai sensi bensì dal rapporto (commercio) tra malato e medico. Perciò il suo punto di partenza non è una dichiarazione di cosa sia la malattia, ma un'analisi di ciò che essa diviene o potrebbe divenire in accordo con la necessità che la genera, sempre concentrandosi non sull'analisi dell'individuo malato bensì sull'incontro tra questi e il medico, a partire dal quale si dovrebbe mettere in opera un'antropologia medica (p. 78).³³

³³ Da una recensione di Marco Voza al volume *Filosofia della medicina*, a cura di T. Henkelmann, Guerini e Associati, Milano 1992, apparsa su «L'Indice», 3, 1992: «Il principale obiettivo teorico di Weizsäcker è una filosofia della medicina capace di determinare una svolta antropologica, realizzata mediante la critica dei modelli obbiettivanti propri delle scienze naturali e la revisione dei ruoli tradizionali nell'interazione tra medico e paziente, che Weizsäcker teorizza con l'esigenza dell'inserimento del soggetto nella medicina. Il progetto di inserire il soggetto nella medicina comporta l'abbandono del paradigma fisiopatologico che considera la medicina una scienza naturale applicata e concepisce la malattia come deviazione. [...] Weizsäcker si mostra sensibile a una concezione romantica della malattia, intesa come energia formativa, esperienza di trasformazione interiore. Già Novalis affermava che "le malattie, specialmente quelle lunghe, sono anni nei quali si apprende l'arte di vivere e si forma l'anima. Bisogna cercare di utilizzarle con osservazioni quotidiane". La critica antipositivista conduce Weizsäcker - in particolare nella sua opera fondamentale *Der Gestaltkreis*, di cui Michel Foucault curò l'edizione francese - a inserire la medicina nell'ambito delle scienze dello spirito, rivolgendosi all'analisi delle forme di vita in cui storicamente si osserva l'insorgere della malattia, ponendo l'enfasi sul ruolo dell'interpretazione accanto a quello dell'indagine empirica e formulando l'esigenza di una partecipazione empatica del medico nei confronti del paziente. L'essenza della malattia, la sua entità metafisica risuona nella richiesta d'aiuto rivolta al medico. Weizsäcker propone dunque una definizione intersoggettiva della malattia e annette la medicina alle scienze comprendenti, alle discipline ermeneutiche: il soggetto da comprendere è l'io dell'altro, la sua inequivocabile costituzione biopatica. Il fondamento dell'attività medica non è di tipo conoscitivo, bensì etico-comunicativo [...] Il dolore non può essere esperito dal medico con la percezione ma soltanto nell'espressione del paziente e va inteso - in una accezione freudiana piuttosto libera - come affezione dell'io da parte dell'Es, come penetrazione ostile del mondo esterno ma, al tempo stesso, come salutare scoperta del mondo circostante, come tonalità emotiva del nostro "essere-nel-mondo". Weizsäcker può così affermare che "la vita risulta articolata nella sua capacità di soffrire", individuando un ordine del dolore all'interno della compagine degli ordini vitali: "Là dove un uomo può patire sofferenze, là egli si trova realmente, là egli - sia di ciò consapevole o inconsapevole - ha anche amato". Si delinea compiutamente la filosofia del dolore che orienta l'attività scientifica di Weizsäcker: il fenomeno originario non è l'essere ma il soffrire, il riconoscersi dipendenti da condizioni estranee e potenzialmente ostili a un io che si pretende legislatore cristallino della natura». Aggiungo soltanto che Weizsäcker è da sempre l'autore di riferimento per la clinica psichiatrica La Borde, fondata da Jean Oury, una istituzione privata all'avanguardia nel trattamento del disadattamento psichico cui faremo ancora riferimento.

Carmen

Opéra-comique en quatre actes

*Tiré de la nouvelle de
Prosper Mérimée*

*Paroles de
Henri Meilhac et Ludovic Halévy*

*Musique de
Georges Bizet*

PERSONNAGES

Don José	<i>ténor</i>
Escamillo	<i>baryton</i>
Le Dancaïre , contrebandier	<i>baryton</i>
Le Remendado , contrebandier	<i>ténor</i>
Moralès , brigadier	<i>baryton</i>
Zuniga , lieutenant	<i>bas</i>
Carmen	<i>mezzo-soprano</i>
Micaëla	<i>soprano</i>
Frasquita , bohémienne	<i>soprano</i>
Mercédès , bohémienne	<i>mezzo-soprano</i>
Un bohémien	<i>bas</i>
Une marchande d'oranges	<i>contralto</i>
Lillas Pastia , aubergiste	} <i>rôle parlé</i>
Un guide	
Un soldat	
Un vieux monsieur, sa jeune épouse, un jeune homme, l'alcalde	} <i>figurants</i>
Soldats, jeunes gens, hommes du peuple, cigarières, bohémiennes, bohémiens, marchands ambulants etc.	} <i>choeur</i>
Gamins	<i>chœur d'enfants</i>

En Espagne, vers 1820.

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

*Tratta dalla novella di
Prosper Mérimée*

*Libretto di
Henri Meilhac e Ludovic Halévy*

*Musica di
Georges Bizet*

*Edizione critica di
Robert Didion*

*Traduzione di
Maria Teresa Giaveri*

PERSONAGGI

Don José	<i>tenore</i>
Escamillo	<i>baritono</i>
Dancaïro , contrabbandiere	<i>baritono</i>
Remendado , contrabbandiere	<i>tenore</i>
Morales , brigadiere	<i>baritono</i>
Zuniga , tenente	<i>basso</i>
Carmen	<i>mezzosoprano</i>
Micaela	<i>soprano</i>
Frasquita , zingara	<i>soprano</i>
Mercedes , zingara	<i>mezzosoprano</i>
Uno zingaro	<i>basso</i>
Una venditrice d'arance	<i>contralto</i>
Lillas Pastia , locandiere	} <i>recitanti</i>
Una guida	
Un soldato	
Un vecchio signore, la sua giovane sposa, un giovanotto, l'alcalde	} <i>comparsa</i>
Soldati, giovanotti, popolani, sigaraie, zingare, zingari, venditori ambulanti ecc.	} <i>coro</i>
monelli	<i>voci bianche</i>

In Spagna, verso il 1820.

*Prima esecuzione assoluta:
Parigi, Opéra Comique, 3 marzo 1875*

Le parti in grigio non vengono eseguite nella presente edizione.

(Edizione critica di Robert Didion - Copyright e Edizione
Schott, Mainz; rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

[Prélude]

ACTE I

*Une place, à Séville.
À droite la porte de la manufacture de tabac. Au milieu une fontaine. Au fond un pont praticable. À gauche le corps de garde.*

Scène première

Moralès, Micaëla, soldats, passants

Au lever du rideau, le brigadier Moralès et les soldats sont groupés devant le corps de garde. Mouvement de promeneurs sur la place.

[1. Scène et Chœur]

Dragons

Sur la place
Chacun passe,
Chacun vient, chacun va;
Drôles de gens que ces gens-là!

Moralès (*nonchalamment*)

À la porte du corps de garde,
Pour tuer le temps,
On fume, on jase, l'on regarde
Passer les passants.
Sur la place etc.

Dragons

Sur la place etc.

Moralès

Drôles de gens!
(*Entrée de Micaëla*)

Regardez donc cette petite
Qui semble vouloir nous parler...
Voyez! Elle tourne... elle hésite...

Dragons

À son secours il faut aller!

Moralès (*à Micaëla, galamment*)

Que cherchez-vous, la belle?

Micaëla (*simplement*)

Moi! Je cherche un brigadier.

Moralès (*avec emphase*)

Je suis là...
Voilà!

Micaëla

Mon brigadier, à moi, s'appelle
Don José. Le connaissez-vous?

[Preludio]

ATTO PRIMO

*Una piazza, a Siviglia.
A destra la porta della manifattura di tabacco. Al centro una fontana. Al fondo un ponte praticabile. A sinistra il corpo di guardia.*

Scena I

Morales, Micaela, soldati, passanti

All'alzarsi del sipario, il brigadiere Morales e i soldati sono raggruppati davanti al corpo di guardia. Movimento di gente che passeggia sulla piazza.

[1. Scena e Coro]

Dragoni

Sulla piazza
ognuno passa,
ognuno viene e va:
strana gente, quella là!

Morales (*con noncuranza*)

Sulla porta del corpo di guardia,
per ammazzare il tempo,
si fuma, si commenta, si guarda
passare i passanti.
Sulla piazza ecc.

Dragoni

Sulla piazza ecc.

Morales

Strana gente!
(*Entra Micaela*)

Guardate quella piccina
che sembra volerci parlare...
Vedete! Gira... esita...

Dragoni

Al suo soccorso bisogna andare!

Morales (*galante, a Micaela*)

Che cercate, bella mia?

Micaela (*con semplicità*)

Io! Io cerco un brigadiere.

Morales (*con enfasi*)

Eccomi...
Eccomi qua!

Micaela

Il mio brigadiere si chiama
Don José. Lo conoscete?

Moralès (*légèrement*)

Don José? Nous le connaissons tous.

Micaëla (*vivement*)

Vraiment! Est-il avec vous, je vous prie?

Moralès

Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

Micaëla (*désappointée*)

Alors, il n'est pas là?...

Moralès

Non, ma charmante, il n'est pas là;

Mais tout à l'heure il y sera.

Il y sera quand la garde montante

Remplacera la garde descendante.

Moralès, Dragons

Il y sera quand la garde montante

Remplacera la garde descendante.

Moralès (*très galant*)

Mais en attendant qu'il vienne,

Voulez-vous, la belle enfant,

Voulez-vous prendre la peine

D'entrer chez nous un instant?

Micaëla

Chez vous?

Moralès, Dragons

Chez nous!

Micaëla (*finement*)

Non pas, non pas,

Grand merci, messieurs les soldats.

Moralès

Entrez sans crainte, mignonne,

Je vous promets qu'on aura,

Pour votre chère personne,

Tous les égards qu'il faudra.

Micaëla

Je n'en doute pas, cependant,

Je reviendrai, c'est plus prudent.

Je reviendrai quand la garde montante

Remplacera la garde descendante.

Moralès, Dragons

Il faut rester, car la garde montante

Va remplacer la garde descendante.

Moralès

Vous resterez!

(*Les soldats entourent Micaëla, qui cherche à se dégager*)

Morales (*con leggerezza*)

Don José? Lo conosciamo tutti.

Micaela (*vivacemente*)

Davvero? È con voi, per favore?

Morales

Non è brigadiere nella nostra compagnia.

Micaela (*delusa*)

Allora, non c'è?...

Morales

No, non c'è, mia bella;

ma fra poco ci sarà.

Ci sarà, quando la guardia che monta

sostituirà la guardia che smonta.

Morales, Dragoni

Ci sarà, quando la guardia che monta

sostituirà la guardia che smonta.

Morales (*tutto galante*)

Ma, attendendo il suo arrivo,

non volete, bimba bella,

aver la compiacenza

di entrare un momento da noi?

Micaela

Da voi?

Morales, Dragoni

Da noi!

Micaela (*abilmente*)

No no, no no,

grazie tante, signori soldati.

Morales

Entrate senza timore, tesoro:

vi prometto che avremo

per la vostra personcina

tutti i riguardi possibili.

Micaela

Non ne dubito, però,

è più prudente, tornerò.

Tornerò quando la guardia che monta

sostituirà la guardia che smonta.

Morales, Dragoni

Dovete restare, perché la guardia che monta

sostituirà la guardia che smonta.

Morales

Resterete!

(*I soldati circondano Micaela, che cerca di liberarsi*)

Micaëla

Non pas, non pas!

Moralès, Dragons

Vous resterez!

Micaëla

Non pas, non pas!

Non! Non! Non!

(*s'échappant*)

Au revoir, messieurs les soldats!

Moralès

L'oiseau s'envole...

On s'en console...

Reprenons notre passe-temps,

Et regardons passer les gens.

Dragons

Sur la place etc.

Moralès

Drôles de gens!

[2. Scène et Pantomime]

Parmi les gens qui vont et viennent, un vieux monsieur donnant le bras à une jeune dame. Le vieux monsieur voudrait continuer sa route; mais la jeune dame fait tout ce qu'elle peut pour le retenir sur la place. Elle paraît émue, inquiète. Elle regarde à droite et à gauche.

Moralès

Attention! Chut! Attention!... Taisons-nous!...

Voici venir un vieil époux,

Œil soupçonneux, mine jalouse!...

Il tient au bras sa jeune épouse...

L'amant, sans doute, n'est pas loin;

Il va sortir de quelque coin!

Moralès, Dragons

L'amant, sans doute, n'est pas loin,

Il va sortir de quelque coin!

(En ce moment, un jeune homme entre rapidement sur la place. Toute cette pantomime doit cadrer exactement avec le récit de Moralès qui en indique tous les mouvements)

Moralès (riant)

Ah! ah! ah! ah! Le voilà!

Dragons (riant)

Ah! ah! ah! ah! Le voilà!

Moralès

Le voilà! ah! le voilà!

Oui, le voilà!

Micaela

No no, no no!

Morales, Dragoni

Resterete!

Micaela

No no, no no!

No! No! No!

(*sfuggendo loro*)

Arrivederci, signori soldati!

Morales

L'uccello vola via...

Ci si consola...

Riprendiamo il nostro passatempo,

e guardiamo passare la gente.

Dragoni

Sulla piazza ecc.

Morales

Strana gente!

[2. Scena e Pantomima]

Fra la gente che viene e va, un vecchio che dà il braccio a una giovane signora. Egli vorrebbe continuare la passeggiata; ma la giovane fa tutto il possibile per trattenerlo sulla piazza. Sembra inquieta, emozionata. Guarda a destra e a sinistra.

Morales

Attenzione! Sst! Attenzione!... Silenzio!...

Ecco giungere un vecchio marito,

sguardo sospettoso, aria gelosa!...

Si tiene al braccio la giovane sposa...

L'amante, certo, non è lontano;

verrà fuori da qualche angolino!

Morales, Dragoni

L'amante, certo, non è lontano,

verrà fuori da qualche angolino!

(A questo punto, un giovane entra rapido in piazza. Tutta questa pantomima deve proseguire esattamente come nelle parole di Morales che ne indica tutti i movimenti)

Morales (ridendo)

Ah! ah! ah! ah! Eccolo là!

Dragoni (ridendo)

Ah! ah! ah! ah! Eccolo là!

Morales

Eccolo, ah! eccolo!

Sì, eccolo là!

Moralès, Dragons

Voyons, comment ça tournera!

Moralès (*imitant le jeune homme*)

Vous trouver ici, quel bonheur!

(*imitant le vieux monsieur*)

Je suis bien votre serviteur.

(*le jeune homme*)

Il salue, il parle avec grâce,

(*le vieux monsieur*)

Le vieux mari fait la grimace;

(*imitant la jeune dame*)

Mais d'un air très encourageant

La dame accueille le galant!

Ils font ensemble quelques pas.

Notre amoureux, levant le bras,

Fait voir au mari quelque chose,

Et le mari, toujours morose,

Regarde en l'air... Le tour est fait!

Car la dame a pris le billet!

Et voilà! ah! ah!

On voit comment ça tournera!

Moralès, Dragons

On voit comment ça tournera!

Ah! ah! ah! ah!

Scène II

Les mêmes, Don José, Zuniga

[3. Chœur des gamins]

On entend au loin une marche militaire. Appel de clairon en scène. Les soldats se rangent en ligne devant le poste. La garde montante paraît; un clairon et un fifre d'abord; puis une bande de petits gamins. Derrière les enfants le lieutenant Zuniga et le brigadier Don José, puis les dragons. Durant le chœur des gamins, la garde montante va se placer vis-à-vis la garde descendante.

Gamins

Avec la garde montante,

Nous arrivons, nous voilà!

Sonne, trompette éclatante!

Ta ra ta ta ta ra ta ta.

Nous marchons, la tête haute

Comme de petits soldats,

Marquant, sans faire de faute,

(*crié*)

Une, deux, marquant le pas.

Les épaules en arrière

Et la poitrine en dehors,

Les bras de cette manière,

Tombant tout le long du corps.

Avec la garde montante etc.

(*Les officiers se saluent de l'épée et se mettent à causer à voix basse. On relève les sentinelles*)

Morales, Dragoni

Vediamo cosa succederà!

Morales (*imitando il giovanotto*)

Trovarvi qui, che gioia!

(*imitando il vecchio*)

Servo vostro.

(*il giovanotto*)

Lui saluta, parla con grazia,

(*il vecchio*)

il vecchio marito fa la faccia scura;

(*imitando la dama*)

ma, con un'aria molto incoraggiante,

la dama accoglie il corteggiatore!

Fanno insieme qualche passo.

Il nostro innamorato, alzando il braccio,

fa vedere al marito qualche cosa,

e il marito, sempre imbronciato,

guarda in aria... Il gioco è fatto!

Poiché la signora ha preso il biglietto!

Ed ecco! ah! ah!

Si vede cosa succederà!

Morales, Dragoni

Si vede cosa succederà!

Ah! ah! ah! ah!

Scena II

Gli stessi, Don José, Zuniga

[3. Coro dei monelli]

Si sente da lontano una marcia militare. Squillo di tromba in scena. I soldati si allineano in fila davanti al posto di guardia. Appare la guardia che monta; prima una tromba e un piffero; poi una banda di monelli. Dietro ai bambini, il tenente Zuniga e il brigadiere Don José, poi i dragoni. Durante il coro dei monelli, la guardia che monta va a mettersi di fronte a quella che smonta.

Monelli

Con la guardia che monta,

arriviamo, eccoci qua!

Suona, tromba squillante!

Ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Noi marciamo, a testa alta,

come piccoli soldati,

segnando, senza sbagliare,

(*gridato*)

Un, due, segnando il passo.

Le spalle indietro

e il petto in fuori,

le braccia così,

dritte lungo il corpo.

Con la guardia che monta ecc.

(*Gli ufficiali si salutano con la spada e si mettono a parlare a bassa voce. Cambio di sentinelle*)

Moralès (à Don José)

Il y a une jolie fille qui est venue te demander.
Elle a dit qu'elle reviendrait...

Don José

Une jeune fille?...

Moralès

Oui, et gentiment habillée, une jupe bleue, des nattes tombant sur les épaules...

Don José

C'est Micaëla. Ce ne peut être que Micaëla.

Moralès

Elle n'a pas dit son nom.
(Départ de la garde descendante. Les gamins reprennent derrière le clairon et le fifre de la garde descendante la place qu'ils occupaient derrière le clairon et le fifre de la garde montante)

Gamins

Et la garde descendante
Rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante etc.
(L'officier de la garde montante a passé l'inspection de ses hommes. À son signe, les dragons rompent les rangs et rentrent dans le corps de garde.)

Scène III

Zuniga, Don José

[Dialogue]

Zuniga

Brigadier?

Don José

(se levant) Mon lieutenant.

Zuniga

Qu'est-ce que c'est que ce grand bâtiment?

Don José

C'est la manufacture de tabacs...

Zuniga

Ce sont des femmes qui travaillent là?

Don José

Oui, mon lieutenant.

Zuniga

Elles sont beaucoup?

Don José

Ma foi, elles sont bien quatre ou cinq cents qui roulent des cigares dans une grande salle...

Morales (a Don José)

C'è una bella ragazza che è venuta a chiedere di te. Mi ha detto che sarebbe tornata...

Don José

Una ragazza?...

Morales

Sì, e ben vestita, gonna turchina, trecce sulle spalle...

Don José

È Micaela. Non può essere che Micaela.

Morales

Non ha detto il suo nome.
(Partenza della guardia che smonta. I monelli riprendono dietro alla tromba e al piffero della guardia che smonta il posto che occupavano dietro alla tromba e al piffero della guardia che montava)

Monelli

E la guardia che smonta
rientra e se ne va.
Suona, tromba squillante ecc.
(L'ufficiale di guardia che monta ha passato in rivista i suoi uomini. Al suo segnale, i dragoni rompono le file e rientrano nel corpo di guardia.)

Scena III

Zuniga, Don José

[Dialogo]

Zuniga

Brigadiere?

Don José

(alzandosi) Comandi, signor tenente.

Zuniga

Che cos'è quel grande edificio?

Don José

È la manifattura dei tabacchi...

Zuniga

Sono donne, quelle che ci lavorano?

Don José

Sì, signor tenente.

Zuniga

Sono tante?

Don José

In fede mia, saranno in quattro o cinquecento ad arrotolare sigari in uno stanzone...

Zuniga

Il y en a de jeunes?

Don José

Mais oui, mon lieutenant.

Zuniga

Et de jolies?

Don José

(en riant)

Je le suppose... mais je ne les ai jamais beaucoup regardées...

Zuniga

Allons donc!...

Don José

Que voulez-vous?... Ces Andalouses me font peur, toujours à railler...

La cloche de la manufacture se fait entendre.

Don José

Voici la cloche qui sonne, mon lieutenant, et vous allez pouvoir juger par vous-même...

Scène IV

Les mêmes, cigarières, jeunes gens, hommes du peuple, soldats

[4. Chœur des cigarières]

Don José s'assied et reste là fort indifférent à toutes les allées et venues, le nez sur sa chaîne. Entrée des jeunes gens, des hommes du peuple et des soldats. La cloche s'arrête.

Jeunes gens

La cloche a sonné; nous, des ouvrières,
Nous venons ici guetter le retour;
Et nous vous suivrons, brunes cigarières,
En vous murmurant des propos d'amour!
(Les cigarières paraissent la cigarette aux lèvres et descendent lentement en scène)

Hommes du peuple

Voyez-les! regards impudents,
Mine coquette!
Fumant toutes, du bout des dents,
La cigarette.

Cigarières

Dans l'air, nous suivons des yeux
La fumée,
Qui vers les cieux
Monte parfumée.
Cela monte gentiment
À la tête,

Zuniga

Ce ne sono di giovani?

Don José

Certo, signor tenente.

Zuniga

E di belle?

Don José

(ridendo)

Immagino di sì... Ma non le ho mai guardate molto...

Zuniga

Ma come!...

Don José

Che volete?... Queste andaluse mi fanno paura, sono sempre così beffarde...

Si ode la campana della manifattura.

Don José

Ecco, suona la campana, signor tenente, e potrete giudicare da solo...

Scena IV

Gli stessi, sigaraie, giovanotti, popolani, soldati

[4. Coro delle sigaraie]

Don José si siede e resta là indifferente a tutto l'andirivieni, col naso sulla sua catena. Entrano giovanotti, popolani e soldati. La campana tace.

Giovanotti

La campana ha suonato; noi, delle operaie
qui veniamo a osservare il ritorno;
e vi seguiremo, brune sigaraie,
mormorandovi frasi d'amore!
(Appaiono le sigaraie, sigaretta in bocca, e scendono lentamente in scena)

Popolani

Guardatele! sguardi impudenti,
aria da civetta!
Fumando tutte con la punta dei denti
la sigaretta.

Sigaraie

Nell'aria seguiamo con gli occhi
il fumo,
che verso il cielo
sale, denso di profumo.
Va pian piano
alla testa,

Tout doucement, cela vous met
L'âme en fête!
Le doux parler des amants,
C'est fumée!
Leurs transports et leur serments,
C'est fumée!
Dans l'air, nous suivons etc.

Hommes du peuple (*aux cigarières*)

Sans faire les cruelles,
Écoutez-nous, les belles,
Ô vous que nous adorons,
Que nous idolâtrons!

Cigarières (*reprenant en riant*)

Le doux parler etc.

Hommes du peuple

Ô vous que nous aimons,
Écoutez-nous, les belles!

Mais nous ne voyons pas la Carmencita!

Scène V

Les mêmes, Carmen

[5. Scène et Habanera]

Entrée de Carmen.

Jeunes gens

La voilà! La voilà!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple

La voilà! voilà la Carmencita!

Jeunes gens (*à Carmen*)

Carmen! sur tes pas nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous,
Et dis-nous quel jour tu nous aimeras!
Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras!

Carmen (*après avoir rapidement regardé Don José; gaîment*)

Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas...
Peut-être jamais!... peut-être demain!...
(*résolument*)
Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait, menace ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit; mais il me plaît.

vi mette pian piano
l'anima in festa!
Le dolci parole degli amanti,
è tutto fumo!
I loro trasporti e giuramenti,
è tutto fumo!
Nell'aria seguiamo ecc.

Popolani (*alle sigaraie*)

Senza fare le crudeli,
ascoltateci, belle,
voi che adoriamo,
che idolatriamo!

Sigaraie (*ricominciando e ridendo*)

Le dolci parole ecc.

Popolani

Voi che amiamo,
ascoltateci, belle!

Ma non vediamo la Carmencita!

Scena V

Gli stessi, Carmen

[5. Scena e Habanera]

Entrata di Carmen.

Giovanotti

Eccola! Eccola!

Sigaraie, giovanotti, popolani

Eccola! ecco la Carmencita!

Giovanotti (*a Carmen*)

Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!
Carmen! sii gentile; almeno rispondici,
e di' quando ci amerai!
Carmen, di' quando ci amerai!

Carmen (*dopo aver lanciato un'occhiata rapida a Don José; con allegria*)

Quando vi amerò? Non so davvero...
Forse mai!... forse domani!...
(*risoluta*)
Ma non oggi... no, di certo.

L'amore è un uccello selvatico
che nessuno può addomesticare,
e invano lo si chiama,
se gli va di rifiutare.
Nulla vale, minaccia o preghiera;
l'uno parla bene, l'altro tace;
ed è l'altro che preferisco,
non ha detto niente; ma mi piace.

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
L'amour est un oiseau rebelle etc.

Carmen

L'amour!
L'amour est enfant de bohème,
Il n'a jamais, jamais connu de loi,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Prends garde à toi!

Carmen

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Prends garde à toi!

Carmen

Mais si je t'aime, prends garde à toi!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
L'amour est enfant de bohème etc.

Carmen

L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola;
L'amour est loin, tu peux l'attendre;
Tu ne l'attends plus, il est là!
Tout autour de toi vite, vite,
Il vient, s'en va, puis il revient;
Tu crois le tenir, il t'évite;
Tu crois l'éviter, il te tient!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Tout autour de toi vite, vite etc.

Carmen

L'amour!
L'amour est enfant de bohème etc.
(du même)

[6. Scène]

Jeunes gens (à Carmen)

Carmen! sur tes pas nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous!
Ô Carmen! sois gentille, au moins réponds-

[nous!

(Les jeunes gens entourent Carmen. Celle-ci les regarde, puis regarde Don José. Elle hésite... paraît se diriger vers la manufacture... puis revient sur ses pas et s'en va droit à Don José qui est toujours occupé de son épinglette)

Carmen

Eh! Compère, qu'est-ce que tu fais là?...

Sigaraie, giovanotti, popolani
L'amore è un uccello selvatico ecc.

Carmen

L'amore!
L'amore è zingaro,
non ha mai, mai conosciuto legge,
se tu non m'ami, io ti amo;
se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Sta' attento a te!

Carmen

Se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Sta' attento a te!

Carmen

Ma se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
L'amore è zingaro ecc.

Carmen

L'uccello che credevi di sorprendere
batté le ali e volò via;
l'amore è lontano, lo puoi attendere;
non lo attendi più, ed eccolo!
Intorno a te in fretta, in fretta,
viene, se ne va, poi ritorna;
credi di averlo, ti evita;
credi di evitarlo, ti ha preso!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Intorno a te in fretta, in fretta ecc.

Carmen

L'amore!
L'amore è zingaro ecc.
(c. s.)

[6. Scena]

Giovanotti (a Carmen)

Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!
Carmen! sii gentile, almeno rispondici!
O Carmen! sii gentile, almeno rispondici!

(I giovanotti circondano Carmen. Questa li guarda, poi guarda Don José. Esita... sembra dirigersi verso la manifattura... poi torna sui suoi passi e va dritta verso Don José che è sempre occupato con la sua spilletta)

Carmen

Ehi! Compare, cosa stai facendo?...

Don José

Je fais une chaîne en fil de laiton, une chaîne pour attacher mon épinglette...

Carmen (*riant*)

Ton épinglette, vraiment!... Ton épinglette... épinglier de mon âme!...

(En disant ces mots elle arrache de son corsage une fleur de cassie et la lance à Don José. Carmen se sauve en courant)

Cigarières (*riant légèrement et entourant Don José*)

L'amour est enfant de bohème etc.

(Éclat de rire général. La cloche de la manufacture sonne une 2^e fois. Sortie des ouvrières, des jeunes gens et des hommes du peuple. Les soldats rentrent au poste. Don José reste seul.)

Scène VI

Don José seul

[Dialogue]

Don José

Quelle effronterie!...

(en souriant)

Cette fleur m'a fait l'effet d'une balle qui m'arrivait... *(Il respire le parfum de la fleur.)*

Comme c'est fort!...

(Entre Micaëla)

Micaëla

Monsieur le brigadier?

Don José

Micaëla!... c'est toi...

Micaëla

C'est moi...

Don José

Et tu viens de là-bas?

Micaëla

Oui... c'est votre mère qui m'envoie...

[7. Duo]

(ému)

Parle-moi de ma mère!

Micaëla (*simplement*)

J'apporte de sa part, fidèle messagère, Cette lettre...

Don José (*joyeux*)

Une lettre!

Don José

Faccio una catena di filo d'ottone, una catena per attaccarci la mia spilletta...

Carmen (*ridendo*)

La tua spilletta, davvero!... La tua spilletta... spillettaio dell'anima mia!...

(Dicendo queste parole si strappa dal corsetto un fiore di gaggia e lo lancia a Don José. Carmen scappa di corsa)

Sigaraie (*ridendo frivolmente e circondando Don José*)

L'amore è zingaro ecc.

(Scoppio di risa generale. La campana della manifattura suona una seconda volta. Uscita delle operaie, dei giovanotti e dei popolani. I soldati rientrano al posto di guardia. Don José resta solo.)

Scena VI

Don José solo

[Dialogo]

Don José

Che sfrontatezza!...

(sorridente)

Questo fiore mi ha fatto l'effetto di un proiettile... *(respira il profumo del fiore)*

Com'è forte!...

(Entra Micaela)

Micaela

Signor brigadiere?

Don José

Micaela!... sei tu...

Micaela

Sono io...

Don José

E vieni da laggiù?

Micaela

Sì... Mi manda vostra madre...

[7. Duetto]

(commosso)

Parlami di mia madre!

Micaela (*con semplicità*)

Reco da parte sua, fedele messaggera, questa lettera...

Don José (*con gioia*)

Una lettera!

Micaëla

Et puis un peu d'argent
Pour ajouter à votre traitement.
(hésitant)
Et puis...

Don José

Et puis?...

Micaëla

Et puis... vraiment je n'ose!...
Et puis... et puis encore une autre chose
Qui vaut mieux que l'argent... et qui, pour
[un bon fils,
Aura sans doute plus de prix.

Don José

Cette autre chose, quelle est-elle?
Parle donc...

Micaëla

Oui, je parlerai.
Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai.
Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
Et c'est alors qu'en m'embrassant:
Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville:
La route n'est pas longue, une fois à Séville
Tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!
Et tu lui diras que sa mère
Songe nuit et jour à l'absent,
Qu'elle regrette et qu'elle espère,
Qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part tu le lui rendras!

Don José (très ému)

Un baiser de ma mère!

Micaëla

Un baiser pour son fils!
(simplement)
José, je vous le rends comme je l'ai promis!
(Elle embrasse Don José)

Don José (avec émotion)

Ma mère, je la vois!...
Oui, je revois mon village!
Ô souvenirs d'autrefois,
Doux souvenirs du pays!
Ô souvenirs chéris!
Vous remplissez mon cœur de force et de
[courage.
Ô souvenirs chéris!
Ma mère, je la vois,
Je revois mon village!

Micaëla

Sa mère, il la revoit!

Micaela

E anche un po' di denaro
da aggiungere al vostro soldo.
(esitante)
E poi...

Don José

E poi?...

Micaela

E poi... davvero, non oso!...
E poi... e poi un'altra cosa ancora
che vale più del denaro... e che, per un
[buon figlio,
sarà sicuramente più preziosa.

Don José

Quest'altra cosa, qual è?
Parla, su...

Micaela

Sì, parlerò.
Ciò che mi è stato dato, ve lo darò.
Vostra madre usciva con me dalla cappella,
e fu allora che abbracciandomi:
ti metterai in cammino, mi disse, verso la città;
la strada non è lunga, una volta a Siviglia
cercherai mio figlio, il mio José, il mio ragazzo!
E gli dirai che sua madre
pensa notte e giorno all'assente,
rimpiange e spera,
perdona e aspetta.
Tutto questo, vero? cara,
da parte mia tu gli dirai;
e questo bacio che ti do,
da parte mia gli renderai!

Don José (molto commosso)

Un bacio di mia madre!

Micaela

Un bacio per suo figlio!
(con semplicità)
José, come ho promesso, ve lo rendo!
(Bacia Don José)

Don José (con emozione)

Vedo mia madre!...
Sì, rivedo il mio villaggio!
Ricordi di un tempo,
dolci ricordi del paese!
O cari ricordi!
Voi mi riempite il cuore di forza e di coraggio.
O cari ricordi!
Vedo mia madre,
rivedo il mio villaggio!

Micaela

Rivede sua madre!

Il revoit son village!
Ô souvenirs d'autrefois!
Souvenirs du pays!
Vous remplissez son cœur de force et de
[courage.]

Ô souvenirs chéris!
Sa mère, il la revoit,
Il revoit son village!

Don José

Qui sait de quel démon j'allais être la proie!

(recueilli)
Même de loin, ma mère me défend,
Et ce baiser qu'elle m'envoie,
(avec élan)
Ce baiser qu'elle m'envoie,
Écarte le péril et sauve son enfant!

Micaëla

Quel démon? Quel péril?
(vivement)
Je ne comprends pas bien...
Que veut dire cela?

Don José

Rien! rien!
Parlons de toi, la messagère;
Tu vas retourner au pays?

Micaëla

Oui, ce soir même: demain je verrai votre
[mère!]

Don José *(vivement)*
Tu la verras! Eh bien! tu lui diras:
Que son fils l'aime et la vénère,
Et qu'il se repent aujourd'hui:
Il veut que là-bas sa mère
Soit contente de lui!
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part, tu le lui rendras!
(Il embrasse Micaëla)

Micaëla *(simplement)*

Oui, je vous le promets... de la part de son fils,
José, je le rendrai comme je l'ai promis.

Don José

Ma mère, je la vois etc.

Micaëla

Sa mère, il la revoit etc.

(Micaëla sort.)

Rivede il suo villaggio!
O ricordi di un tempo!
Ricordi del paese!
Voi gli riempite il cuore di forza e di coraggio.

O cari ricordi!
Vede sua madre,
rivede il suo villaggio!

Don José

Chissà di quale demone stavo per esser preda!

(raccolto)
Anche da lontano, mia madre mi difende,
e il bacio che mi manda,
(con slancio)
questo bacio che mi manda,
allontana il pericolo e salva suo figlio!

Micaela

Quale demone? Quale pericolo?
(con vivacità)
Non capisco bene...
Che vuol dire tutto ciò?

Don José

Niente! niente!
Parliamo di te, messaggera;
tornerai al paese?

Micaela

Sì, stasera stessa: domani vedrò vostra madre!

Don José *(vivacemente)*

Tu la vedrai! Ebbene! le dirai:
che suo figlio l'ama e la venera,
E che oggi si pente:
Vuole che sua madre laggiù
Sia contenta di lui!
Tutto questo, vero?, cara,
Da parte mia tu le dirai;
E questo bacio che ti dò,
Da parte mia le renderai!
(Bacia Micaela.)

Micaela *(con semplicità)*

Sì, ve lo prometto... da parte di suo figlio,
José, glielo renderò come ho promesso.

Don José

Vedo mia madre ecc.

Micaela

Rivede sua madre ecc.

(Micaela sort.)

[Dialogue]

Scène VIII

Don José, puis les ouvrières, Zuniga, soldats

Don José (*lisant*)

“Je commence à me faire bien vieille, mon enfant! Tu reviendrais près de moi et tu te marierais... Nous n’aurions pas, je pense, grand’ peine à te trouver une femme, et je sais bien, quant à moi, celle que je te conseillerais de choisir: c’est tout justement celle qui te porte ma lettre”... Oui, ma mère, oui, je ferai ce que tu désires... j’épouserai Micaëla, et quant à cette bohémienne, avec ses fleurs qui ensorcellent...

[8. Chœur]

Cris dans la coulisse.

Zuniga (*sortant du poste, suivi des soldats*)

Eh bien! Eh bien! qu’est-ce qui arrive?
(Les cigarières sortent de la manufacture rapidement et en désordre)

Cigarières (*premier groupe*)

Au secours! au secours! n’entendez-vous pas?

Cigarières (*deuxième groupe*)

Au secours! au secours! messieurs les soldats!

Cigarières (*premier groupe*)

C’est la Carmencita!

Cigarières (*deuxième groupe*)

Non, non, ce n’est pas elle!

Cigarières (*premier groupe, à Zuniga*)

C’est elle! si fait, c’est elle!
Elle a porté les premiers coups!
Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Cigarières (*deuxième groupe, à Zuniga*)

Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Cigarières (*deuxième groupe, tirant Zuniga de leur côté*)

La Manuelita disait
Et répétait à voix haute
Qu’elle achèterait sans faute
Un âne qui lui plaisait.

Cigarières (*premier groupe, même jeu*)

Alors la Carmencita,
Raillieuse à son ordinaire,

[Dialogo]

Scena VIII

Don José, poi le operaie, Zuniga, soldati

Don José (*leggendo*)

“Comincio davvero a invecchiare, figlio mio! Tornerai vicino a me e ti sposerai... Non dovremmo fare molta fatica, credo, a trovarti una moglie, e, quanto a me, so bene chi ti consiglieri di scegliere: proprio colei che ti porta la mia lettera”... Sì, madre mia, sì, farò come desideri... Sposerò Micaela, e quanto a quella zingara, con i suoi fiori stregati...

[8. Coro]

Grida dalle quinte.

Zuniga (*uscendo dal posto di guardia, seguito dai soldati*)

Ebbene! Ebbene! cosa succede?
(Le sigaraie escono della manifattura rapidamente e in disordine)

Sigaraie (*primo gruppo*)

Aiuto! aiuto! non sentite?

Sigaraie (*secondo gruppo*)

Aiuto! aiuto! signori soldati!

Sigaraie (*primo gruppo*)

È la Carmencita!

Sigaraie (*secondo gruppo*)

No, no, non è lei!

Sigaraie (*primo gruppo, a Zuniga*)

È lei! sì, è lei!
È lei che ha colpito per prima!
Non ascoltatele!
Signore! ascoltate noi!

Sigaraie (*secondo gruppo, a Zuniga*)

Non ascoltatele!
Signore! ascoltate noi!

Sigaraie (*secondo gruppo, tirando Zuniga dalla loro parte*)

La Manuelita diceva
e ripeteva a voce alta
che avrebbe comprato di certo
un asino che le piaceva.

Sigaraie (*primo gruppo, stessa manovra*)

Allora la Carmencita,
irridente come al solito,

Dit: "Un âne, pour quoi faire?
Un balai te suffira!"

Cigarières (*deuxième groupe*)
Manuelita riposta
Et dit à sa camarade:
"Pour certaine promenade,
Mon âne te servira!"

Cigarières (*premier groupe*)
"Et ce jour-là tu pourras
À bon droit faire la fière,
Deux laquais suivront derrière
T'émouchant à tour de bras."

Cigarières
Là-dessus, toutes les deux
Se sont prises aux cheveux!

Zuniga (*avec impatience*)
Au diable tout ce bavardage!
(à Don José)
Prenez, José, deux hommes avec vous,
Et voyez là-dedans qui cause ce tapage!

(*Don José entre dans la manufacture, suivi de deux soldats*)

Cigarières (*premier groupe*)
C'est la Carmencita!

Cigarières (*deuxième groupe*)
Non, non, ce n'est pas elle!

Cigarières (*premier groupe*)
Si fait, c'est elle!

Cigarières (*deuxième groupe*)
Pas du tout!

Cigarières (*premier groupe*)
Elle a porté les premiers coups!

Zuniga
Holà!
Éloignez-moi toutes ces femmes-là!

Cigarières
Monsieur! Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Zuniga
Holà! soldats!
(*Les soldats font évacuer la place. Cris des femmes. Elles sont malmenées par les soldats et repoussées jusqu'à la tête du pont et une rue à droite. Carmen paraît à l'entrée de la manufacture, amenée par Don José et suivie par deux soldats. Les femmes à droite et à gauche s'échappent et reprennent leur dispute*)

disse: "Un asino per cosa?
Ti basterà una scopa!"

Sigaraie (*secondo gruppo*)
Manuelita ribatté
e disse alla compagna:
"Per una certa passeggiata,
ti servirà il mio asino!"

Sigaraie (*primo gruppo*)
"E quel giorno, potrai
fare la superba quanto vorrai,
due lacchè ti seguiranno
facendoti le feste."

Sigaraie
E a questo punto, tutt'e due
si sono prese per i capelli!

Zuniga (*con impazienza*)
Al diavolo tutte queste chiacchiere!
(a Don José)
Prendete due uomini, José,
e andate a veder là dentro la causa di questo
[scompiglio!
(*Don José penetra nella manifattura, seguito da due soldati*)

Sigaraie (*primo gruppo*)
È la Carmencita!

Sigaraie (*secondo gruppo*)
No, no, non è lei!

Sigaraie (*primo gruppo*)
Invece sì, è lei!

Sigaraie (*secondo gruppo*)
Proprio no!

Sigaraie (*primo gruppo*)
Ha colpito lei per prima!

Zuniga
Olà!
Allontanatemi tutte queste donne!

Sigaraie
Signore! Non le ascoltate!
Signore! ascoltate noi!

Zuniga
Olà! soldati!
(*I soldati fanno evacuare la piazza. Grida di donne. Sono malmenate dai soldati e respinte fino alla testa del ponte e a una strada a destra. Sull'entrata della manifattura compare Carmen, condotta da Don José e seguita da due soldati. Le donne a destra e a sinistra sfuggono e riprendono la loro disputa*)

Cigarières (*premier groupe*)
C'est la Carmencita
Qui porta les premiers coups!

Cigarières (*deuxième groupe*)
C'est la Manuelita
Qui porta les premiers coups!

Cigarières

La Carmencita!

La Manuelita!

Si! Si!

Non! Non!

Elle a porté les premiers coups!
(*Les soldats réussissent enfin à repousser les cigarières. Les femmes sont maintenues à distance par une haie de dragons.*)

Scène IX

Les mêmes, Carmen

[Dialogue]

Zuniga

Voyons, brigadier... Qu'est-ce que vous avez trouvé là-dedans?...
Eh bien?...

Don José

J'ai vu mademoiselle...

Zuniga

Mademoiselle Carmencita?

Don José

Oui...

Zuniga

Et qu'est-ce qu'elle disait, mademoiselle Carmencita?

Don José

Elle ne disait rien, mon lieutenant, elle serrait les dents et roulait des yeux comme un caméléon.

Carmen

On m'avait provoquée... je n'ai fait que me défendre...

Don José (*après un moment d'hésitation*)

Une discussion s'était élevée entre ces deux dames, et mademoiselle, avec le couteau dont elle coupait le bout des cigares, avait commencé à dessiner des croix de Saint-André sur le visage de sa camarade...
(*Le lieutenant regarde Carmen; celle-ci, après un regard à Don José et un très léger haussement d'épaules, est redevenue impassible.*)

Sigaraie (*premo gruppo*)
È la Carmencita
che ha colpito per prima!

Sigaraie (*secondo gruppo*)
È la Manuelita
che ha colpito per prima!

Sigaraie

La Carmencita!

La Manuelita!

Si! Si!

No! No!

Lei ha colpito per prima!
(*I soldati riescono infine a respingere le sigaraie. Le donne sono tenute a distanza da una barriera di dragoni.*)

Scena IX

Gli stessi, Carmen

[Dialogo]

Zuniga

Vediamo, brigadiere... Che cosa avete trovato la dentro?...
Ebbene?...

Don José

Ho visto la signorina...

Zuniga

La signorina Carmencita?

Don José

Sì...

Zuniga

E che cosa diceva, la signorina Carmencita?

Don José

Non diceva niente, signor tenente, stringeva i denti e roteava gli occhi come un camaleonte.

Carmen

Mi avevano provocato... Non ho fatto che difendermi...

Don José (*dopo un momento di esitazione*)

Era scoppiata una discussione tra queste due signore, e la signorina, con il coltello che usa per tagliare la punta dei sigari, aveva cominciato a disegnare croci di sant'Andrea sulla faccia della sua compagna...
(*Il tenente guarda Carmen; costei, dopo aver gettato uno sguardo a Don José e aver fatto spallucce, è ritornata impassibile.*)

Zuniga (à Carmen)
Eh bien, la belle, vous avez entendu le
brigadier? (à José) Vous avez dit la vérité?

Don José
Foi de Navarrais, mon lieutenant!

Zuniga (à Carmen)
Eh bien... Avez-vous quelque chose à
répondre?...

[9. Chanson et Mélodrame]

Carmen (*fredonnant*)
Tra la la la la la la la,
Coupe-moi, brûle-moi,
Je ne te dirai rien.
Tra la la la la la la la.
Je brave tout, le feu,
Le fer et le ciel même.

Zuniga
Ce ne sont pas des chansons que je te deman-
de, c'est une réponse.

Carmen (*regardant effrontément Zuniga*)
Tra la la la la la la la,
Mon secret, je le garde
Et je le garde bien!
Tra la la la la la la la.
J'aime un autre et meurs
En disant que je l'aime!

Zuniga
Ah! Ah! Nous le prenons sur ce ton-là.
(à José) Ce qu'il y a de sûr, n'est-ce pas, c'est
qu'il y a eu des coups de couteau et que c'est
elle qui les a donnés?

Zuniga (à Carmen)
Eh! Eh! vous avez la main leste décidément.
(aux soldats) Trouvez-moi une corde.
(à Don José) Tenez, attachez-moi ces deux jolies
mains. C'est dommage vraiment, car elle est
gentille... mais si gentille que vous soyez, vous
n'en irez pas moins faire un tour à la prison.
Vous pourrez y chanter vos chansons de Bohé-
mienne... le porte-clefs vous dira ce qu'il en
pense.
Je vais écrire l'ordre.
(à Don José) C'est vous qui la conduirez.

(Zuniga et les soldats rentrent au poste. Carmen
et Don José restent seuls.)

Scène X
Carmen, Don José

Un petit moment de silence. Carmen lève les

Zuniga (a Carmen)
Allora, bella mia, avete sentito il brigadiere? (a
José) Avete detto la verità?

Don José
Parola di navarrese, signor tenente!

Zuniga (a Carmen)
Dunque... Avete qualcosa da dire in risposta?...

[9. Canzone e Melologo]

Carmen (*canticchiando*)
Tra la la la la la la là.
Spezzami, bruciami,
nulla ti dirò.
Tra la la la la la là.
Io sfido tutto, il fuoco,
il ferro e il cielo stesso.

Zuniga
Non ti ho chiesto delle canzoni, ma una risposta.

Carmen (*guardando sfrontatamente Zuniga*)
Tra la la la la la là.
Il mio segreto, lo serbo
e lo serbo al sicuro!
Tra la la la la la là.
Ne amo un altro e muoio
dicendo che lo amo!

Zuniga
Ah! Ah! La prendiamo su questo tono.
(a José) Quel che è certo, vero?, è che ci sono
state delle coltellate, e che è stata lei a darle?

Zuniga (a Carmen)
Eh! Eh! Siete decisamente svelta di mano.
(ai soldati) Trovatemi una corda.
(a Don José) Prendete, legate queste due belle
manine. È veramente un peccato, perché è cari-
na... ma per quanto siate carina, vi farete lo
stesso qualche giorno in prigione. Le vostre
canzoni gitane potrete cantarle lì... Il secondino
vi dirà che cosa ne pensa.

Vado a scrivere l'ordine.
(a Don José) Ve la porterete voi.

(Zuniga e i soldati rientrano al posto di guardia.
Carmen e Don José restano soli.)

Scena X
Carmen, Don José

Un attimo di silenzio. Carmen alza gli occhi e

yeux et regarde Don José. Celui-ci se détourne, s'éloigne de quelques pas, puis revient à Carmen qui le regarde toujours.

[Dialogue]

Carmen

Où me conduirez-vous?

Don José

À la prison...

Carmen (*bas*)

Laisse-moi m'échapper.

Don José

Il faut aller à la prison.
(*Silence*)

Carmen

Tout à l'heure vous avez dit: Foi de Navarrais... Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse?

Don José

Vous êtes Navarraise, vous?

Carmen

Sans doute.

Don José

Il n'y a pas un mot de vrai... vos yeux seuls, votre bouche, votre teint... Tout vous dit Bohémienne...

Carmen

Bohémienne, tu crois?

Don José

J'en suis sûr...

Carmen

Oui, je suis Bohémienne, mais tu n'en feras pas moins ce que je te demande... Tu le feras parce que tu m'aimes...

Don José

Moi!

Carmen

Oui, tu m'aimes...

Don José (*avec colère*)

Ne me parle plus, je te défends de me parler...

Carmen

C'est très bien, seigneur officier. Je ne parlerai plus....

guarda Don José. Questi si scosta, si allontana di qualche passo, poi ritorna da Carmen che lo guarda sempre.

[Dialogo]

Carmen

Dove mi porterete?

Don José

In prigione...

Carmen (*sottovoce*)

Lasciami fuggire.

Don José

Bisogna andare in prigione.
(*silenzio*)

Carmen

Poco fa avete detto: parola di navarrese... Compagno, amico mio, non farete niente per una compaesana?

Don José

Navarrese, voi?

Carmen

Certo.

Don José

Non c'è una parola di vero... Bastano i vostri occhi, la bocca, la carnagione... Tutto dice che siete una zingara...

Carmen

Una zingara, credi?

Don José

Ne sono sicuro...

Carmen

Sì, sono gitana, ma tu farai lo stesso quel che ti chiedo... Lo farai perché mi ami...

Don José

Io!

Carmen

Sì, tu mi ami...

Don José (*irosamente*)

Non parlarmi più, ti proibisco di parlarmi...

Carmen

Benissimo, signor ufficiale. Non parlerò più....

[10. Séguedille et Duo]

Carmen

Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du manzanilla.
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie,
Et les vrais plaisirs sont à deux;
Donc, pour me tenir compagnie,
J'emmènerai mon amoureux!
(riant)
Mon amoureux... il est au diable...
Je l'ai mis à la porte hier!
Mon pauvre cœur très consolable,
Mon cœur est libre comme l'air!
J'ai des galants à la douzaine,
Mais ils ne sont pas à mon gré.
Voici la fin de la semaine:
Qui veut m'aimer? je l'aimerai!
Qui veut mon âme? Elle est à prendre!
Vous arrivez au bon moment!
Je n'ai guère le temps d'attendre,
Car avec mon nouvel amant
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du manzanilla.
Oui, j'irai chez mon ami Pastia!

Don José *(durement)*

Tais-toi! je t'avais dit de ne pas me parler!

Carmen *(simplement)*

Je ne te parle pas, je chante pour moi-même!
Et je pense! Il n'est pas défendu de penser!
Je pense à certain officier qui m'aime
Et qu'à mon tour je pourrais bien aimer!

Don José *(ému)*

Carmen!

Carmen *(avec intention)*

Mon officier n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant, il n'est que brigadier;
Mais c'est assez pour une bohémienne
Et je daigne m'en contenter!

Don José

Carmen, je suis comme un homme ivre;
Si je cède, si je me livre,
Ta promesse, tu la tiendras,
Ah! si je t'aime, Carmen, tu m'aimeras!

Carmen

Oui.

(Don José délie la corde qui attache les mains de Carmen)

[10. Seguidilla e Duetto]

Carmen

Presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
andrò a danzar la seguidilla
e a bere manzanilla.
Andrò dall'amico Lillas Pastia.
Sì, ma da sola ci si annoia,
e i veri piaceri sono a due;
così, per farmi compagnia,
ci porterò il mio amore!
(ridendo)
L'amore mio... è andato al diavolo...
L'ho messo ieri alla porta!
Il mio povero cuore tanto consolabile,
il mio cuore è libero come l'aria!
D'innamorati ne ho a dozzine,
ma non sono quelli che piacciono a me.
Ecco la fine della settimana:
chi vuole amarmi? io l'amerò!
Chi vuole l'anima mia? È lì da prendere!
Arrivate al momento buono!
Non ho il tempo di aspettare,
poiché con il mio nuovo amante
presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
andrò a danzar la seguidilla
e a bere manzanilla.
Sì, andrò dal mio amico Pastia!

Don José *(con durezza)*

Taci! ti avevo detto di non parlarmi!

Carmen *(semplicemente)*

Non ti parlo, canto per me sola!
E penso! Non è proibito pensare!
Penso a un certo ufficiale che mi ama
e che a mia volta potrei forse amare!

Don José *(commosso)*

Carmen!

Carmen *(con intenzione)*

Il mio ufficiale non è un capitano,
e neppure un tenente, è solo brigadiere;
ma per una zingara è abbastanza
e ho la bontà di accontentarmi!

Don José

Carmen, sono come ubriaco;
se cedo, se mi concedo,
la tua promessa, la manterrò,
Ah! se ti amo, Carmen, tu mi amerai!

Carmen

Sì.

(Don José scioglie la corda che tiene legate le mani di Carmen)

Don José

Chez Lillas Pastia...

Carmen

Nous danserons... la séguedille...

Don José

Tu le promets! Carmen...

Carmen

En buvant du manzanilla.

Don José

Tu le promets!...

Carmen

Ah!
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
Nous danserons la séguedille
Et boirons du manzanilla.
Tra la la la la la la...

Scène XI

Les mêmes, Zuniga, soldats

[11. Final]

Zuniga sort du poste, suivi des soldats.

Zuniga (à Don José)

Voici l'ordre; partez. Et faites bonne garde.

Carmen (bas à Don José)

En chemin, je te pousserai
Aussi fort que je le pourrai.
Laisse-toi renverser... le reste me regarde.
(fredonnant et riant au nez de Zuniga)
L'amour est enfant de bohème etc.
(Elle se met en marche avec Don José et des soldats. Arrivée à l'entrée du pont, Carmen bouscule les soldats, s'échappe et se sauve en riant aux éclats.)

Don José

Da Lillas Pastia...

Carmen

Noì danzeremo... la seguidilla...

Don José

Lo prometti! Carmen...

Carmen

Bevendo manzanilla.

Don José

Lo prometti!...

Carmen

Ah!
Presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
noi danzeremo la seguidilla
e berremo manzanilla.
Tra la la la la la là...

Scena XI

Gli stessi, Zuniga, soldati

[11. Finale]

Zuniga esce dal posto di guardia, seguito dai soldati.

Zuniga (a Don José)

Ecco l'ordine; partite. E fate buona guardia.

Carmen (piano a Don José)

In cammino, ti spingerò
più forte che potrò.
Lasciati rovesciare... il resto è affar mio.
(canticchiando e ridendo sotto il naso di Zuniga)
L'amore è zingaro ecc.
(Si mette in cammino con Don José e dei soldati. Arrivata all'ingresso del ponte, Carmen dà una spinta ai soldati, fugge e si sottrae ridendo a crepapelle.)

[Entr'acte]

ACTE II

Chez Lillas Pastia, une taverne.

Au lever du rideau, Carmen, Frasquita et Mercédès sont à table avec les officiers. Danse de bohémiennes accompagnée par des bohémiens raclant de la guitare et jouant du tambour de basque.

Scène première

Carmen, Mercédès, Frasquita, Zuniga, Moralès, Pastia, bohémiennes et bohémiens

[12. Chanson bohème]

(Danse. - La danse cesse)

Carmen

Les tringles des sistres tintaient
Avec un éclat métallique,
Et sur cette étrange musique
Les zingarellas se levaient.
Tambours de basque allaient leur train,
Et les guitares forcenées
Grinçaient sous des mains obstinées,
Même chanson, même refrain!
Tra la la la...
(Danse)

Mercédès, Frasquita, Carmen

Tra la la la...
(La danse cesse)

Carmen

Les anneaux de cuivre et d'argent
Reluisaient sur les peaux bistrées;
D'orange ou de rouge zébrées,
Les étoffes flottaient au vent.
La danse au chant se mariait,
D'abord indécise et timide,
Plus vive ensuite et plus rapide...
Cela montait, montait, montait!
Tra la la la...
(Danse)

Mercédès, Frasquita, Carmen

Tra la la la...
(La danse cesse)

Carmen

Les bohémiens, à tour de bras,
De leurs instruments faisaient rage,
Et cet éblouissant tapage
Ensorcelait les zingaras.
Sous le rythme de la chanson,
Ardentes, folles, enfiévrées,

[Intermezzo]

ATTO SECONDO

Da Lilla Pastia, una taverna.

All'alzarsi del sipario, Carmen, Frasquita e Mercedes sono a tavola con gli ufficiali. Danza di zingare accompagnata da zingari che strimpellano la chitarra e suonano il tamburo basco.

Scena I

Carmen, Mercedes, Frasquita, Zuniga, Morales, Pastia, zingare e zingari

[12. Canzone gitana]

(Danza. - Cessa la danza)

Carmen

Le lamine dei sistri tintinnavano
con un bagliore metallico,
e su questa musica strana
le zingarelle si alzavano.
Tamburi baschi risuonavano,
e le chitarre frenetiche
Stridevano sotto mani ostinate,
stessa canzone, stesso ritornello!
Tra la la là...
(Danza)

Mercedes, Frasquita, Carmen

Tra la la là...
(Cessa la danza)

Carmen

Gli anelli di rame e d'argento
lucavano sulle pelli olivastre;
d'arancio o di rosso zebrate,
le stoffe volavano al vento.
La danza al canto si univa,
dapprima indecisa ed esitante,
più viva e più rapida poi...
Saliva, saliva, saliva!
Tra la la là...
(Danza)

Mercedes, Frasquita, Carmen

Tra la la là...
(Cessa la danza)

Carmen

Gli zingari, a tutta forza,
infuriavano sui loro strumenti,
e quello strepito stupefacente
stregava le zingare.
Sotto il ritmo della canzone,
ardenti, folli, febbrili,

Elles se laissaient, enivrées,
Emporter par le tourbillon!
Tra la la la...
(Danse)

Mercédès, Frasquita, Carmen

Tra la la la...
(Carmen, Frasquita et Mercédès se mêlent à la danse)

[Dialogue]

Pastia

Il commence à se faire tard... et je suis, plus que personne, obligé d'observer les règlements.

Moralès

Tu nous mets à la porte?...

Pastia

Oh! non, messieurs les officiers... Non... je vous fais seulement observer que mon auberge devrait être fermée depuis dix minutes...

Zuniga

Bon! Vous viendrez avec nous, n'est-ce pas les belles?
(Pastia fait signe aux bohémiennes de refuser)

Frasquita

Non, messieurs les officiers, non, nous restons ici, nous.

Moralès

Mercédès!

Mercédès

Je regrette...

Moralès

Frasquita!

Frasquita

Je suis désolée...

Zuniga

Mais toi, Carmen... je suis bien sûr que tu ne refuseras pas...

Carmen

Je refuse!

Zuniga

Tu m'en veux?

Carmen

Pourquoi vous en voudrais-je?

Si lasciavano, inebriate,
rapire dal turbine!
Tra la la là...
(Danza)

Mercedes, Frasquita, Carmen

Tra la la là...
(Anche Carmen, Frasquita e Mercedes si uniscono alla danza)

[Dialogo]

Pastia

Comincia a farsi tardi... e io, più di chiunque altro, sono obbligato a osservare i regolamenti.

Morales

Ci metti alla porta?...

Pastia

Oh, no, signori ufficiali... No... Vi faccio solo osservare che la mia locanda dovrebbe essere chiusa da dieci minuti...

Zuniga

Bene! Verrete con noi, vero, bellezze?

(Pastia fa segno alle zingare di rifiutare)

Frasquita

No, signori ufficiali, no, noi restiamo qui.

Morales

Mercedes!

Mercedes

Mi dispiace...

Morales

Frasquita!

Frasquita

Sono desolata...

Zuniga

Ma tu, Carmen... sono sicuro che non rifiuterai...

Carmen

Rifiuto!

Zuniga

Ce l'hai con me?

Carmen

Perché dovrei?

Zuniga

Parce qu'il y a un mois, j'ai eu la cruauté de t'envoyer à la prison...

Carmen

À la prison... je ne me souviens pas d'être allée à la prison...

Zuniga

Je sais bien, pardieu, que tu n'y es pas allée... le brigadier est allé en prison à ta place!

Carmen

Mais il en est sorti?...

Zuniga

Depuis hier seulement!

Carmen (*faisant claquer ses castagnettes*)

Tout est bien, alors, tout est bien.

Zuniga

À la bonne heure, tu te consoles vite...

Carmen (*à part*)

Et j'ai raison...

(*haut*)

Si vous m'en croyez, vous ferez comme moi; vous voulez nous emmener, nous ne voulons pas vous suivre... vous vous consolerez...

Moralès

Il faudra bien!

(*La scène est interrompue par un chœur chanté dans la coulisse*)

[13. Chœur]

Amis d'Escamillo (*dans la coulisse*)

Vivat! vivat le toréro!
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! Vivat!

[Dialogue]

Zuniga

Qu'est-ce que c'est que ça?

Mercédès

Une promenade aux flambeaux...

Moralès

Et qui promène-t-on?

Frasquita

Je le reconnais... c'est Escamillo... un toréro qui promet d'égaliser la gloire de Montes et de Pepe Illo...

Zuniga

Perché, un mese fa, sono stato così crudele da mandarti in prigione...

Carmen

In prigione... Non mi ricordo di essere stata in prigione...

Zuniga

Lo so bene, perdio, che non ci sei stata... Il brigadiere è andato in prigione al tuo posto!

Carmen

Ma ne è uscito?...

Zuniga

Da ieri soltanto!

Carmen (*facendo schioccare le nacchere*)

Va tutto bene, allora, va tutto bene.

Zuniga

Alla buon'ora, ti consoli in fretta...

Carmen (*a parte*)

E faccio bene...

(*a voce alta*)

Se mi date ascolto, farete come me; volete condurci via, noi non vi vogliamo seguire... vi consolerete...

Morales

Per forza!

(*La scena è interrotta da un coro cantato fra le quinte*)

[13. Coro]

Amici di Escamillo (*fra le quinte*)

Viva! viva il torero!
Viva! viva Escamillo!
Viva! Viva!

[Dialogue]

Zuniga

E questo che cos'è?

Mercedes

Una fiaccolata...

Morales

E chi portano in giro?

Frasquita

Lo riconosco... è Escamillo... un torero qui promette di eguagliare la gloria di Montez e di Pepe Illo...

Moralès

Pardieu, il faut le faire venir... nous boirons en son honneur!

Zuniga

Monsieur le toréro... voulez-vous nous faire l'amitié de monter ici?
Il vient...

Pastia (*suppliant*)

Messieurs les officiers, je vous avais dit...

Zuniga

Ayez la bonté de nous laisser tranquilles, maître Lillas Pastia, et faites-nous apporter de quoi boire...

(*Entrée d'Escamillo et de ses amis*)

[13 bis. Choeur]

Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès

Vivat! vivat le toréro!
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! Vivat!

Scène II

Les mêmes, Escamillo et ses amis

[Dialogue]

Zuniga

Ces dames et nous, vous remercions d'avoir accepté notre invitation; nous n'avons pas voulu vous laisser passer sans boire avec vous au grand art de la tauromachie...

Escamillo

Messieurs les officiers, je vous remercie.

[14. Couplets]

Votre toast, je peux vous le rendre,
Señors, car avec les soldats,
Oui, les toréros peuvent s'entendre:
Pour plaisirs, ils ont les combats!
Le cirque est plein, c'est jour de fête!
Le cirque est plein du haut en bas;
Les spectateurs, perdant la tête,
S'interpellent à grand fracas!
Apostrophes, cris et tapage
Poussés jusques à la fureur!
Car c'est la fête du courage!
C'est la fête des gens de cœur!
Allons! En garde! Ah!
(*avec fatuité*)
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!

Morales

Perdio, bisogna farlo venire qui... Berremo in suo onore!

Zuniga

Signor torero... Volete usarci la cortesia di salire?
Ecco, viene...

Pastià (*supplichevole*)

Signori ufficiali, vi avevo detto...

Zuniga

Abbiate la bontà di lasciarci tranquilli, mastro Lillas Pastià, e fateci portare da bere...

(*Compare Escamillo con i suoi amici*)

[13 bis. Coro]

Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita, Mercedes, Carmen, Morales

Viva! viva il torero!
Viva! viva Escamillo!
Viva! Viva!

Scena II

Gli stessi, Escamillo e i suoi amici

[Dialogo]

Zuniga

Queste signore e noi vi ringraziamo di aver accettato il nostro invito; non abbiamo voluto lasciarvi passare senza brindare con voi alla grande arte della tauromachia...

Escamillo

Signori ufficiali, vi ringrazio.

[14. Strofe]

Il vostro brindisi posso ricambiarlo,
signori, poiché coi soldati,
sì, i toreri si possono intendere:
hanno entrambi il piacere di battersi!
L'arena è piena, è giorno di festa!
L'arena è piena dall'alto in basso;
gli spettatori, perdendo la testa,
si chiamano con gran frastuono!
Richiami, grida e rumore
spinti fino al furore!
Poiché è la festa del coraggio!
La festa della gente di fegato!
Forza! In guardia! Ah!
(*fatuo*)
Toreador, attento!
Toreador! Toreador!

Et songe bien en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.
Toréador, l'amour t'attend!

**Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita,
Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo**

Toréador, en garde etc.
(Entre les deux couplets Carmen remplit le verre
d'Escamillo)

Escamillo

Tout d'un coup, on fait silence...
On fait silence... Ah! que se passe-t-il?
Plus de cris, c'est l'instant!
Le taureau s'élançe
En bondissant hors du toril!
Il s'élançe! il entre, il frappe!... un cheval roule,

Entraînant un picador.
"Ah! bravo! Toro!" hurle la foule,
Le taureau va... il vient... il vient et frappe
[encor!]

En secouant ses banderilles,
Plein de fureur, il court!
Le cirque est plein de sang!
On se sauve, on franchit les grilles!
C'est ton tour maintenant!
Allons! En garde! Ah!
(avec fatuité)
Toréador, en garde etc.

**Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita,
Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo**

Toréador, en garde etc.

Mercédès

L'amour!

Escamillo

L'amour!

Frasquita

L'amour!

Escamillo

L'amour!

Carmen (regardant Escamillo)

L'amour!

Escamillo (regardant Carmen)

L'amour!

**Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita,
Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo**

Toréador, l'amour t'attend!

E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.
Toreador, l'amore ti aspetta!

**Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita,
Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo**

Toreador, attento ecc.
(Fra le due strofe Carmen riempie il bicchiere di
Escamillo)

Escamillo

D'improvviso, si fa silenzio...
Si fa silenzio... Ah! che succede?
Non più grida, è il momento!
Il toro si slancia
balzando fuori dal recinto!
Si slancia! entra, colpisce!... un cavallo
[stramazza,

Trascinando un picador.
"Ah! bravo! Toro!" urla la folla,
Il toro va... viene... viene e colpisce ancora!

E scuotendo le sue banderillas,
corre infuriato!
L'arena è piena di sangue!
Scappano, saltano oltre le griglie!
Ora è il tuo momento!
Forza! In guardia! Ah!
(fatuo)
Toreador, attento ecc.

**Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita,
Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo**

Toreador, attento ecc.

Mercedes

L'amore!

Escamillo

L'amore!

Frasquita

L'amore!

Escamillo

L'amore!

Carmen (guardando Escamillo)

L'amore!

Escamillo (guardando Carmen)

L'amore!

**Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita,
Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo**

Toreador, l'amore ti aspetta!

[Dialogue]

Pastia

Messieurs les officiers, je vous en prie.

Zuniga

C'est bien, c'est bien, nous partons.

Escamillo

Dis-moi ton nom, et la première fois que je frapperai le taureau, ce sera ton nom que je prononcerai.

Carmen

La Carmencita.

Escamillo

Eh bien, la Carmencita, si je m'avisais de t'aimer et de vouloir être aimé de toi, qu'est-ce que tu me répondrais?

Carmen

Je répondrais que, pour le moment, il n'y faut pas songer!

Escamillo

J'attendrai alors et je me contenterai d'espérer...

Zuniga (*bas, à Carmen*)

Ecoute-moi, Carmen: dans une heure, je reviendrai ici...

Carmen

Ici?

Zuniga

Oui.

Carmen

Je ne vous conseille pas de revenir...

Zuniga (*riant*)

Je reviendrai tout de même.

(*haut*)

Nous partons avec vous, toréro!

Escamillo

C'est un grand honneur pour moi; je tâcherai de ne pas m'en montrer indigne lorsque je combattrai sous vos yeux.

(*Tout le monde sort, excepté Carmen, Frasquita, Mercédès et Lillas Pastia.*)

[14bis. Sortie d'Escamillo]

Scène III

Carmen, Mercédès, Frasquita, Pastia

[Dialogo]

Pastia

Signori ufficiali, vi prego.

Zuniga

Va bene, va bene, ce ne andiamo.

Escamillo

Dimmi come ti chiami, e la prossima volta che colpirò un toro, sarà il tuo nome che prononcerò.

Carmen

La Carmencita.

Escamillo

Ebbene, Carmencita, se mi venisse in mente di amarti e di essere amato da te, che cosa mi risponderesti?

Carmen

Risponderei che, per il momento, non c'è da pensarci!

Escamillo

Allora aspetterò e mi accontenterò di sperare...

Zuniga (*sottovoce, a Carmen*)

Ascoltami, Carmen: tra un'ora, ritornerò qui...

Carmen

Qui?

Zuniga

Sì.

Carmen

Non vi consiglio di tornare...

Zuniga (*ridendo*)

E io tornerò lo stesso.

(*a voce alta*)

Ce ne andiamo con voi, torero!

Escamillo

È un grande onore per me; cercherò di non esserne indegno quando combatterò sotto i vostri occhi.

(*Tutti escono, tranne Carmen, Frasquita, Mercedes e Lillas Pastia.*)

[14bis. Uscita di Escamillo]

Scena III

Carmen, Mercedes, Frasquita, Pastia

[Dialogue]

Pastia (*haut*)

Merci beaucoup messieurs, merci, au revoir !
(*bas*)

Le Dancaïre et le Remendado viennent d'arriver... ils ont à vous parler de vos affaires, des affaires d'Égypte.

Carmen

Le Dancaïre et le Remendado?

Pastia

Oui.

Le Dancaïre

Nous arrivons de Gibraltar, nous avons arrangé avec un patron de navire l'embarquement de marchandises anglaises. Vous allez partir avec nous...

Carmen (*riant*)

Pourquoi faire? Pour vous aider à porter les ballots?

Le Remendado

Oh! non... faire porter des ballots à des dames...ça ne serait pas distingué.

Le Dancaïre (*menaçant*)

Remendado?

Le Remendado

Oui, patron.

Le Dancaïre

Nous ne vous ferons pas porter les ballots, mais nous aurons besoin de vous pour autre chose.

[15. Quintette]

Nous avons en tête une affaire...

Mercédès, Frasquita

Est-elle bonne, dites-vous?

Le Dancaïre

Elle est admirable, ma chère;
Mais nous avons besoin de vous!

Le Remendado

Oui, nous avons besoin de vous!

Carmen, Frasquita, Mercédès

De nous?

Quoi! vous avez besoin de nous?

Le Remendado, le Dancaïre

De vous!

Oui, nous avons besoin de vous!

[Dialogo]

Pastia (*a voce alta*)

Molte grazie, signori, grazie, arrivederci!
(*sottovoce*)

Sono appena arrivati Dancaïro e Remendado... devono parlarvi dei vostri affari, degli affari d'Egitto.

Carmen

Dancaïro e Remendado?

Pastia

Sì.

Dancaïro

Veniamo da Gibilterra, ci siamo messi d'accordo con il capitano di una nave per imbarcare merci inglesi. Voi partirete con noi...

Carmen (*ridendo*)

Per far che? Per aiutarvi a portare i fagotti?

Remendado

Oh no... far portare fagotti alle signore... sarebbe poco elegante.

Dancaïro (*minaccioso*)

Remendado?

Remendado

Sì, capo.

Dancaïro

Non vi faremo portare i fagotti, ma avremo bisogno di voi per un'altra faccenda.

[15. Quintetto]

Abbiamo in mente un affare...

Mercedes, Frasquita

Un buon affare, diteci?

Dancaïro

Eccellente, mia cara;
ma abbiamo bisogno di voi!

Remendado

Sì, abbiamo bisogno di voi!

Carmen, Frasquita, Mercedes

Di noi?

Che! avete bisogno di noi?

Remendado, Dancaïro

Di voi!

Sì, abbiamo bisogno di voi!

Car nous l'avouons humblement
Et fort respectueusement:
Quand il s'agit de tromperie,
De duperie,
De volerie,
Il est toujours bon, sur ma foi,
D'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
Mes toutes belles,
On ne fait jamais rien
De bien!

Mercédès, Frasquita, Carmen

Quoi! sans nous jamais rien
De bien?

Le Remendado, le Dancaïre

N'êtes-vous pas de cet avis?

Mercédès, Frasquita, Carmen

Si fait, je suis
De cet avis.

Tous les cinq

Quand il s'agit de tromperie etc.

Le Dancaïre

C'est dit, alors; vous partirez?

Mercédès, Frasquita

Quand vous voudrez.

Le Dancaïre

Mais... tout de suite...

Carmen

Ah! permettez... permettez!
S'il vous plaît de partir... partez!
Mais, je ne suis pas du voyage.
Je ne pars pas... je ne pars pas!

Le Dancaïre, le Remendado

Carmen, mon amour, tu viendras,
Et tu n'auras pas le courage
De nous laisser dans l'embarras!

Mercédès, Frasquita

Ah! ma Carmen, tu viendras!

Le Dancaïre

Mais, au moins la raison, Carmen, tu la diras!

Tous les quatre

La raison!

Carmen

Je la dirai certainement.

Poiché, lo confessiamo umilmente
e rispettosissimamente:
quando si tratta d'inganno,
di truffa,
e ladrocinio,
è sempre bene, in fede mia,
avere le donne con sé.
E senza di loro,
mie bellissime,
non si fa mai nulla
di buono!

Mercedes, Frasquita, Carmen

Che! senza di noi mai nulla
di buono?

Remendado, Dancaïro

Non siete d'accordo?

Mercedes, Frasquita, Carmen

Ma certo, io sono
d'accordo.

Tutti e cinque

Quando si tratta d'inganno ecc.

Dancaïro

È fatta, allora; verrete?

Mercedes, Frasquita

Quando vorrete.

Dancaïro

Ma... subito...

Carmen

Ah! un momento... un momento!
Se voi volete andare... andate!
Ma io non vi accompagno.
Non vengo... non vengo!

Dancaïro, Remendado

Carmen, amor mio, tu verrai,
e non avrai mai il coraggio
di lasciarci nelle peste!

Mercedes, Frasquita

Ah! Carmen mia, verrai!

Dancaïro

Ma, Carmen, la ragione, almeno, la dirai!

Tutti e quattro

La ragione!

Carmen

La dirò certamente.

Tous les quatre

Voyons!

Carmen

La raison, c'est qu'en ce moment...

Tous les quatre

Eh bien?

Carmen

Je suis amoureuse!

Le Remendado, le Dancaïre

Qu'a-t-elle dit?

Mercédès, Frasquita

Elle dit qu'elle est amoureuse!

Tous les quatre

Amoureuse!

Carmen

Oui, amoureuse!

Le Dancaïre

Voyons, Carmen, sois sérieuse!

Carmen

Amoureuse à perdre l'esprit!

Le Remendado, le Dancaïre (avec ironie)

La chose, certes, nous étonne,
Mais ce n'est pas le premier jour
Où vous aurez su, ma mignonne,
Faire marcher de front le devoir et l'amour.

Carmen (franchement)

Mes amis, je serais fort aise
De partir avec vous ce soir;
Mais cette fois, ne vous déplaie,
Il faudra que l'amour passe avant le devoir;
Ce soir l'amour passe avant le devoir!

Le Dancaïre

Ce n'est pas là ton dernier mot?

Carmen

Absolument!

Le Remendado

Il faut que tu te laisses attendrir!

Tous le quatre

Il faut venir, Carmen, il faut venir!
Pour notre affaire,
C'est nécessaire; car entre nous...

Carmen

Quant à cela, je l'admets avec vous:

Tutti e quattro

Vediamo!

Carmen

La ragione è che in questo momento...

Tutti e quattro

Ebbene?

Carmen

Sono innamorata!

Remendado, Dancaïro

Cosa ha detto?

Mercedes, Frasquita

Dice che è innamorata!

Tutti e quattro

Innamorata!

Carmen

Sì, innamorata!

Dancaïro

Via, Carmen, non scherzare!

Carmen

Innamorata da perdere la testa!

Remendado, Dancaïro (con ironia)

La cosa, certo, ci stupisce,
ma non è la prima volta
che avete saputo, carina,
far marciare insieme il dovere e l'amore.

Carmen (francamente)

Amici, sarei ben contenta
di partire con voi questa sera;
ma, ora, se non vi spiace,
bisogna che l'amore passi prima del dovere;
questa sera l'amore passa prima del dovere!

Dancaïro

Ma è proprio questa la tua ultima parola?

Carmen

Absolutamente!

Remendado

Bisogna che ti lasci convincere!

Tutti e quattro

Devi venire, Carmen, devi venire!
Per il nostro affare,
è necessario; poiché, fra noi...

Carmen

Quanto a ciò, sono d'accordo con voi:

Tous les cinq

Quand il s'agit de tromperie etc.

[Dialogue]

Le Dancaïre

En voilà assez; je t'ai dit qu'il fallait venir et tu viendras... je suis le chef!

Carmen

Je n'obéirai pas!

Le Dancaïre

Carmen!

Le Remendado

Je vous en prie... des personnes si distinguées...

Le Dancaïre

Attends un peu, toi, attends un peu...
Amoureuse... ce n'est pas une raison cela.

Le Remendado

Moi aussi, je suis amoureux et ça ne m'empêche pas de me rendre utile.

Frasquita

Je ne t'ai jamais vue comme cela; qui attends-tu donc?...

Mercédès

Ce soldat qui était en prison?

Carmen

Oui...

Le Dancaïre

Il aura peur...

Carmen

Ne parie pas, tu perdras...

[16. Chanson]

Don José (*dans la coulisse, de très loin*)

Halte-là!
Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
Dragon d'Alcala?
Moi, je m'en vais faire
Mordre la poussière
À mon adversaire.
S'il en est ainsi,
Passez, mon ami.
Affaire d'honneur,
Affaire de cœur;
Pour nous tout est là,
Dragons d'Alcala!
(Pendant qu'il chante, Carmen, le Dancaïre, le

Tutt'e cinque

Quando si tratta d'inganno ecc.

[Dialogo]

Dancairo

Ora basta; ti ho detto che bisognava che tu venissi, e tu verrai... il capo sono io!

Carmen

Non obbedirò!

Dancairo

Carmen!

Remendado

Vi prego... delle persone così distinte...

Dancairo

Aspetta un po', tu, aspetta un po'...
Innamorata... non è una ragione, questa.

Remendado

Anch'io sono innamorato, ma questo non m'impedisce di rendermi utile.

Frasquita

Non ti ho mai visto così; ma chi aspetti, dunque?...

Mercedes

Quel soldato che era in prigione?

Carmen

Sì...

Dancairo

Avrà paura...

Carmen

Non scommettere, perderesti...

[16. Canzone]

Don José (*fra le quinte, da molto lontano*)

Alto-là!
Chi va là?
Dragone d'Alcalá!
Dove vai di là,
dragone d'Alcalá?
Io vado a gettare
nella polvere
il mio rivale.
Se è così,
passate, amico.
Affare d'onore,
affare di cuore;
per noi tutto è là,
dragoni d'Alcalá!
(Mentre canta, Carmen, Dancairo, Remendado,

Remendado, Mercédès et Frasquita, par les volets entr'ouverts, regardent venir Don José)

[Dialogue]

Mercédès

C'est un dragon ma foi.

Le Dancaïre (à *Carmen*)

Eh bien, tu devrais décider ton dragon à venir avec toi et à se joindre à nous.

Carmen

Ah!... si cela se pouvait!... mais il n'y faut pas penser... il est trop niais.

Le Dancaïre

Pourquoi l'aimes-tu puisque tu conviens toi-même...

Carmen

Parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît!

Le Remendado

Le patron ne comprend pas ça, lui... qu'il suffise d'être joli garçon pour plaire aux femmes....

Le Dancaïre

Attrape ça, toi, attrape ça...

[16 bis. Chanson]

Don José (*la voix se rapproche peu à peu*)

Halte-là! Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
Dragon d'Alcala?
Exact et fidèle,
Je vais où m'appelle
L'amour de ma belle!
S'il en est ainsi etc.
(*Don José paraît.*)

Scène V

Don José, Carmen, puis Pastia

[Dialogue]

Carmen

Enfin... te voilà...

Don José

Il y a deux heures seulement que je suis sorti de prison.

Carmen

Qui t'empêchait de sortir plus tôt? Je t'avais envoyé une lime et une pièce d'or...

Mercedes e Frasquita, dalle imposte socchiuse, guardano venire Don José)

[Dialogo]

Mercedes

È un dragone, in fede mia.

Dancairo (a *Carmen*)

Ebbene, dovrete convincere il tuo dragone a venire con te e a unirsi a noi.

Carmen

Ah!... se fosse possibile!... Ma non c'è da pensarci... è troppo tonto.

Dancairo

Perché l'ami, se ammetti tu stessa...

Carmen

Perché è un bel ragazzo e mi piace!

Remendado

Il capo questo non lo capisce... che basti essere un bel ragazzo per piacere alle donne....

Dancairo

Vedrai, tu ! Filiamo...

[16 bis. Canzone]

Don José (*la voce si avvicina a poco a poco*)

Alto là! Chi va là?
Dragone d'Alcalá!
Dove vai di là,
dragone d'Alcalá?
Fedele e puntuale,
vado dove mi chiama
l'amore della mia bella!
Se è così ecc.
(*Compare Don José.*)

Scena V

Don José, Carmen, poi Pastia

[Dialogo]

Carmen

Finalmente... eccoti...

Don José

Sono uscito di prigione solo due ore fa.

Carmen

Chi t'impediva di uscire prima? Ti avevo fatto avere una lima e una moneta d'oro...

Don José

Que veux-tu? J'ai encore mon honneur de soldat, et désertir me semblerait un grand crime...

Carmen

Lillas Pastia! (Entre Pastia)
Apporte-nous des fruits confits; apporte-nous des bonbons; apporte-nous des oranges, apporte-nous du Manzanilla... apporte-nous de tout ce que tu as, de tout, de tout...

Pastia

Tout de suite, mademoiselle Carmencita.
(*Il sort*)
Allez, allez, vite!

Carmen

Tu m'en veux alors et tu regrettes de t'être fait mettre en prison pour mes beaux yeux?

Don José

Quant à cela, non, par exemple.

Carmen

Vraiment?

Don José

On m'a mis en prison, on m'a ôté mon grade, mais ça m'est égal.

Carmen

Parce que tu m'aimes?

Don José

Parce que je t'adore.

Carmen

Ton lieutenant était ici tout à l'heure, avec d'autres officiers, ils nous ont fait danser...

Don José

Tu as dansé?

Carmen

Oui; et quand j'ai eu dansé, ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait...

Don José

Carmen!

Carmen

Qu'est-ce que tu as?... Est-ce que tu serais jaloux, par hasard? ...

Don José

Mais certainement, je suis jaloux...

Don José

Che vuoi, ho ancora il mio onore di soldato, e disertare mi sembrerebbe un vero delitto...

Carmen

Lillas Pastià! (*entra Pastià*)
Portaci della frutta candita; portaci dei dolci, portaci delle arance, del Manzanilla... Portaci un po' di tutto quello che hai, di tutto, di tutto un po'...

Pastià

Subito, signorina Carmencita.
(*esce*)
Andate, su, presto!

Carmen

Ce l'hai con me, allora, e rimpiangi di esserti fatto gettare in prigione per i miei begli occhi?

Don José

Quanto a questo, no di sicuro.

Carmen

Davvero?

Don José

Mi hanno messo in prigione, mi hanno tolto i miei gradi, ma non m'importa.

Carmen

Perché mi ami?

Don José

Perché ti adoro.

Carmen

Il tuo tenente era qui poco fa, con altri ufficiali, ci hanno fatto danzare...

Don José

Hai danzato?

Carmen

Sì; e quando ho finito, il tuo tenente si è permesso di dire che mi adorava...

Don José

Carmen!

Carmen

Che hai?... Saresti per caso geloso?...

Don José

Ma certo che sono geloso...

Carmen

Eh bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi tout seul.

[17. Duo]

Carmen (*gaîment*)

Je vais danser en votre honneur,
Et vous verrez, seigneur,
Comment je sais moi-même accompagner
[ma dance!]

(faisant asseoir Don José)

Mettez-vous là, Don José;
(avec une solennité comique)
je commence!

(dansant et s'accompagnant de ses castagnettes)

La la la la la la la...

(On entend des clairons dans la coulisse de très loin)

La la la la la la la...

Don José (*arrêtant Carmen*)

Attends un peu, Carmen, rien qu'un
[moment... arrête!]

Carmen (*étonnée*)

Et pourquoi, s'il te plaît?

Don José

Il me semble... là-bas...
(Les clairons se rapprochent)
Oui, ce sont nos clairons qui sonnent là
[retraite;

Ne les entends-tu pas?

Carmen (*avec joie*)

Bravo, bravo! j'avais beau faire; il est
[mélancolique]

De danser sans orchestre... Et vive la musique

Qui nous tombe du ciel!

(dansant et jouant des castagnettes)

La la la la la la la...

*(Les clairons s'éloignent)***Don José** (*arrêtant encore Carmen*)

Tu ne m'as pas compris. Carmen... c'est là
[retraite,

Il faut que moi, je rentre au quartier pour
[l'appel!]

Carmen (*stupéfaite*)

Au quartier!... pour l'appel!...

(éclatant)

Ah! j'étais vraiment trop bête!

Je me mettais en quatre et je faisais des frais,

Oui, je faisais des frais

Pour amuser monsieur. Je chantais! je dansais!

Je crois, Dieu me pardonne,

Qu'un peu plus, je l'aimais!

Carmen

Ebbene, se vuoi, ora danzerò per te, solo per te.

[17. Duetto]

Carmen (*con allegria*)

Danzerò in vostro onore,
e vedrete, signore,
come so accompagnarvi nella danza!

(facendo sedere Don José)

Mettetevi là, Don José;
(con comica solennità)
io comincio!

(danzando e accompagnandosi con le nacchere)

La la la la la la la...

(Si sentono delle trombe lontanissime, fra le quinte)

La la la la la la la...

Don José (*fermando Carmen*)

Aspetta un po' Carmen, solo un momento...
[fermati!]

Carmen (*stupita*)

E perché mai?

Don José

Mi sembra... laggiù...
(Le trombe si avvicinano)
Sì, sono le nostre trombe che suonano là
[ritirata;

non le senti?

Carmen (*con gioia*)

Bene, bene! avevo un bel darmi da fare; è
[malinconico]

danzare senza orchestra... Evviva la musica

che ci casca dal cielo!

(ballando e suonando le nacchere)

La la la la la la la...

*(Le trombe si allontanano)***Don José** (*fermando ancora Carmen*)

Non m'hai capito. Carmen... è la ritirata,

bisogna ch'io rientri al quartiere per l'appello!

Carmen (*stupefatta*)

Al quartiere!... per l'appello!...

(scoppiando)

Ah! ero davvero stupida!

Mi facevo in quattro e mi mettevo a spendere,

sì, mi mettevo a spendere

per divertire il signore. Cantavo! ballavo!

Credo, Dio mi perdoni,

che ancora un poco, e l'amavo!

Ta ra ta ta... C'est le clairon qui sonne!
Ta ra ta ta... Il part... il est parti!
Va-t'en donc, canari!
(avec fureur en lui envoyant son shako à la volée)
Tiens! prends ton shako, ton sabre, ta giberne,
Et va-t'en, mon garçon, retourne à ta caserne!

Don José *(avec tristesse)*
C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi!
Je souffre de partir, car jamais,
Jamais femme avant toi,
Aussi profondément n'avait troublé mon âme!

Carmen *(en exagérant le ton passionné de Don José)*
Il souffre de partir, car jamais,
Jamais femme avant moi,
Aussi profondément n'avait troublé son âme!
Ta ra ta ta... Mon Dieu! c'est la retraite!
Ta ra ta ta... je vais être en retard!
Ô mon Dieu! c'est la retraite!
Je vais être en retard! Il perd la tête! il court!
Et voilà son amour!

Don José
Ainsi tu ne crois pas
À mon amour?

Carmen
Mais non!

Don José
Eh bien! Tu m'entendras!

Carmen
Je ne veux rien entendre!

Don José
Tu m'entendras!

Carmen
Tu vas te faire attendre!
Non! non!...

Don José
Oui, tu m'entendras!
(violemment)
Je le veux, Carmen, tu m'entendras!
(Il tire de sa veste d'uniforme la fleur que Carmen lui a jetée au 1^{er} acte, il montre cette fleur à Carmen)

La fleur que tu m'avais jetée
Dans ma prison m'était restée,
Flétrie et sèche, cette fleur
Gardait toujours sa douce odeur;
Et pendant des heures entières,
Sur mes yeux, fermant mes paupières,
De cette odeur je m'enivrais
Et dans la nuit je te voyais!

Ta ra ta ta... Suona la tromba!
Ta ra ta ta... Se ne va... è già andato!
Vattene allora, canarino!
(con rabbia, gettandogli il suo sciaccò)
Tiè! prendi sciaccò, sciabola e giberna,
e vattene, ragazzo mio, torna in caserma!

Don José *(con tristezza)*
Fai male, Carmen, a ridere di me!
Soffro di andar via, perché mai,
mai donna prima di te,
così profondamente mi aveva turbato l'anima!

Carmen *(esagerando il tono appassionato di Don José)*
Soffre di andar via, perché mai,
mai donna prima di me,
così profondamente gli aveva turbato l'anima!
Ta ra ta ta... Mio Dio! è la ritirata!
Ta ra ta ta... sarò in ritardo!
O mio Dio! è la ritirata!
Sarò in ritardo! Perde la testa! Corre!
Ecco il suo amore!

Don José
Così non credi
al mio amore?

Carmen
Ma no!

Don José
Ebbene! Mi ascolterai!

Carmen
Non voglio sentire nulla!

Don José
Mi ascolterai!

Carmen
Rischi di farti aspettare!
No! no!...

Don José
Sì, mi ascolterai!
(con violenza)
Lo voglio io, Carmen, mi ascolterai!
(Prende dalla giacca dell'uniforme il fiore di gaggia che Carmen gli ha gettato al primo Atto, mostra il fiore a Carmen)

Il fiore che mi avevi gettato
nella prigione mi era rimasto,
secco e appassito, questo fiore
sempre serbava il suo dolce profumo;
e durante lunghe ore,
chiudendo sugli occhi le palpebre,
di questo profumo mi inebriavo
e ti vedevo nella notte!

Je me prenais à te maudire,
À te détester, à me dire:
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin!
Puis je m'accusais de blasphème,
Et je ne sentais en moi-même,
Qu'un seul désir, un seul espoir:
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
Qu'à jeter un regard sur moi,
Pour t'emparer de tout mon être,
Ô ma Carmen! et j'étais une chose à toi!
Carmen, je t'aime!

Carmen

Non! tu ne m'aimes pas!

Don José

Que dis-tu?

Carmen

Non! tu ne m'aimes pas!
Non! Car si tu m'aimais,
Là-bas, là-bas tu me suivrais!

Don José

Carmen!

Carmen

Oui! Là-bas dans la montagne...

Don José

Carmen!

Carmen

Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais,
Et comme un brave à travers la campagne,
En croupe tu m'emporterais!
Là-bas, là-bas dans la montagne...

Don José (troublé)

Carmen!

Carmen

Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Tu me suivrais, si tu m'aimais!
Tu n'y dépendrais de personne;
Point d'officier à qui tu doives obéir,
Et point de retraite qui sonne
Pour dire à l'amoureux qu'il est temps de
[partir!

Le ciel ouvert, la vie errante;
Pour pays tout l'univers; et pour loi ta volonté!

Et surtout la chose enivrante:
La liberté! La liberté!

Don José

Mon Dieu!

Mi mettevo a maledirti,
a detestarti, a dirmi:
perché mai il destino
l'ha messa là sul mio cammino!
Poi mi dicevo blasfemo,
e non sentivo in me,
che un desiderio solo, una sola speranza:
di rivederti, o Carmen, sì, rivederti!
Poiché ti era bastato apparire,
e gettare uno sguardo su me,
per prendere tutto il mio essere,
o mia Carmen! e appartenevo a te!
Carmen, ti amo!

Carmen

No! non mi ami!

Don José

Cosa dici?

Carmen

No! non mi ami!
No! Perché se tu mi amassi,
laggiù, laggiù mi seguiresti!

Don José

Carmen!

Carmen

Sì! Laggiù sulla montagna...

Don José

Carmen!

Carmen

Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Sul tuo cavallo mi prenderesti,
e come un prode attraverso la campagna,
in groppa via mi porteresti!
Laggiù, laggiù sulla montagna...

Don José (turbato)

Carmen!

Carmen

Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Mi seguiresti, se mi amassi!
Nessuno che ti comanda;
nessun ufficiale a cui obbedire,
nessuna ritirata che suona
per dire all'innamorato che è tempo di partire!

Il cielo aperto, la vita errante;
per patria tutto l'universo; e per legge la tua
[volontà!

E soprattutto la cosa inebriante:
la libertà! La libertà!

Don José

Mio Dio!

Carmen

Là-bas, là-bas dans la montagne...

Don José (*très ébranlé*)

Carmen!

Carmen

Là-bas, là-bas, si tu m'aimais...

Don José

Tais-toi!

Carmen

Là-bas, là-bas tu me suivrais etc.

Don José

Ah! Carmen, hélas! tais-toi!
Mon Dieu!... hélas! pitié! hélas!...
(*s'arrachant violemment des bras de Carmen*)

Non! Je ne veux plus t'écouter!
Quitter mon drapeau... désertier...
C'est la honte... c'est l'infamie!...
Je n'en veux pas!

Carmen (*durement*)

Eh bien! pars!

Don José (*suppliant*)

Carmen, je t'en prie!

Carmen

Non! je ne t'aime plus!

Don José

Écoute!

Carmen

Va! Je te hais!

Don José

Carmen!

Carmen

Adieu! Mais adieu pour jamais!

Don José (*avec douleur*)

Eh bien! soit! adieu!
Adieu pour jamais!

Carmen

Va-t-en!

Don José

Carmen! Adieu! adieu pour jamais!

Carmen

Adieu!

Carmen

Laggiù, laggiù sulla montagna...

Don José (*quasi vinto*)

Carmen!

Carmen

Laggiù, laggiù, se tu mi amassi...

Don José

Taci!

Carmen

Laggiù, laggiù, mi seguiresti ecc.

Don José

Ah! Carmen, ohimè!, taci!
Mio Dio!... ohimè!, pietà! ohimè!...
(*strappandosi violentemente dalle braccia di Carmen*)

No! Non ti voglio più ascoltare!
Lasciare la mia bandiera... disertare...
È l'onta... è l'infamia!...
Non voglio!

Carmen (*duramente*)

E allora! va'!

Don José (*supplicando*)

Carmen, ti prego!

Carmen

No! non ti amo più!

Don José

Ascolta!

Carmen

Va'! Ti odio!

Don José

Carmen!

Carmen

Addio! Ma addio per sempre!

Don José (*con dolore*)

Ebbene! sia! addio!
Addio per sempre!

Carmen

Vattene!

Don José

Carmen! Addio! addio per sempre!

Carmen

Addio!

(José se dirige vers la porte. Au moment où il va l'ouvrir, on frappe. Silence)

Scène VI

Les mêmes, Zuniga, puis le Dancaire, le Remendado, les bohémiennes et les bohémiens

[18. Final]

Zuniga *(au dehors)*
Holà! Carmen! holà! holà!

Don José
Qui frappe? qui vient là?

Carmen
Tais-toi... tais-toi!

Zuniga *(entrant après avoir fait sauter la porte)*
J'ouvre moi-même... et j'entre...
(Il aperçoit Don José; a Carmen)
Ah! fi! ah! fi! la belle!
Le choix n'est pas heureux! C'est se mésallier
De prendre le soldat quand on a l'officier.
(à Don José)
Allons, décampe!

Don José *(calme, mais résolu)*
Non!

Zuniga *(sévérement)*
Si fait! tu partiras!

Don José
Je ne partirai pas!

Zuniga *(menaçant Don José)*
Drôle!

Don José *(sautant sur son sabre)*
Tonnerre! il va pleuvoir des coups!

Carmen *(se jetant entre eux)*
Au diable le jaloux!
À moi! à moi!
(Les bohémiens et les bohémiennes paraissent de tous les côtés; sur un geste de Carmen, le Dancaire et le Remendado se jettent sur Zuniga et le désarment)

Carmen *(à Zuniga d'un ton moqueur)*
Bel officier, l'amour
Vous joue en ce moment un assez vilain tour!
Vous arrivez fort mal!
Hélas! et nous sommes forcés,
Ne voulant être dénoncés,
De vous garder au moins... pendant une heure.

(José si dirige verso la porta. Quando sta per aprirla, bussano. Silenzio)

Scena VI

Gli stessi, Zuniga, poi Dancairo, Remendado, le zingare e gli zingari

[18. Finale]

Zuniga *(da fuori)*
Olà! Carmen! olà! olà!

Don José
Chi bussa? chi è là?

Carmen
Taci... taci!

Zuniga *(entrando dopo aver sfondato la porta)*
Mi apro da solo... ed entro...
(Vede Don José; a Carmen)
Perbacco! bella mia!
La scelta non è felice! Scende di livello
chi si prende il soldato quando ha l'ufficiale.
(a Don José)
Via, fila!

Don José *(calmo, ma deciso)*
No!

Zuniga *(con severità)*
E invece sì! te ne andrai!

Don José
Non me ne andrò affatto!

Zuniga *(minacciando Don José)*
Imbecille!

Don José *(afferrando la sciabola)*
Per Giove! ne piovono dei colpi!

Carmen *(gettandosi fra loro)*
Al diavolo il geloso!
A me! a me!
(Gli zingari e le zingare si affacciano da ogni lato; a un gesto di Carmen, Dancairo e Remendado si gettano su Zuniga e lo disarmano)

Carmen *(a Zuniga con aria irridente)*
Bell'ufficiale, l'amore
vi gioca ora un assai brutto tiro!
Non arrivate in buon punto!
Ohimè! e siamo obbligati,
per non essere denunciati,
a custodirvi almeno... per un'ora.

Le Remendado, le Dancaïre (à Zuniga, le pistolet à la main et avec la plus grande politesse)

Mon cher monsieur,
Nous allons, s'il vous plaît,
Quitter cette demeure;
Vous viendrez avec nous?

Carmen (*riant*)

C'est une promenade.

Le Remendado, le Dancaïre

Consentez-vous?

Le Dancaïre, le Remendado, les bohémiens

Répondez, camarade.

Zuniga (*prenant son parti gaîment*)

Certainement,
D'autant plus que votre argument
Est un de ceux auxquels on ne résiste guère!
(*toujours gaîment*)
Mais gare à vous!... plus tard!

Le Dancaïre (*avec philosophie*)

La guerre, c'est la guerre!
En attendant, mon officier,
Passez devant sans vous faire prier!

Le Remendado, les bohémiens

Passez devant sans vous faire prier!
(*Zuniga sort emmené par les bohémiens*)

Carmen (à Don José)

Es-tu des nôtres maintenant?

Don José (*soupirant*)

Il le faut bien!

Carmen

Ah!
Le mot n'est pas galant!
Mais, qu'importe! Va... tu t'y feras,
Quand tu verras
Comme c'est beau, la vie errante;
Pour pays l'univers; et pour loi ta volonté!
Et surtout, la chose enivrante:
La liberté! La liberté!

Tous (*excepté Don José*)

Suis-nous à travers la campagne,
Viens avec nous dans la montagne,
Suis-nous et tu t'y feras,
Quand tu verras, là-bas,
Comme c'est beau, la vie errante etc.

Don José (*entraîné*)

Ah!
La vie errante, le ciel ouvert etc.

Remendado, Dancaïro (à Zuniga, pistolet in mano e con la più grande cortesia)

Mio caro signore,
lascерemo, col vostro beneplacito,
questa dimora;
e voi verrete con noi?

Carmen (*ridendo*)

È una passeggiata.

Remendado, Dancaïro

Acconsentite?

Dancaïro, Remendado, gli zingari

Rispondete, amico.

Zuniga (*mettendosi allegramente il cuore in pace*)

Certo,
tanto più che le vostre ragioni
sono di quelle irresistibili!
(*sempre allegramente*)
Ma attenti a voi!... più tardi!

Dancaïro (*con filosofia*)

La guerra è guerra!
Intanto, mio caro ufficiale,
passate avanti senza farvi pregare!

Remendado, gli zingari

Passate avanti senza farvi pregare!
(*Zuniga esce condotto dagli zingari*)

Carmen (à Don José)

Sei dei nostri, ora?

Don José (*sospirando*)

Per forza!

Carmen

Ah!
La parola non è galante!
Ma che importa! Dai... ti abituerai,
quando vedrai
come è bella, la vita errante;
per patria l'universo; e per legge la tua volontà!
E soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! La libertà!

Tutti (*tranne Don José*)

Amico, seguici nella campagna,
vieni con noi verso la montagna,
seguici e ti abituerai,
quando vedrai, laggiù,
come è bella la vita errante ecc.

Don José (*inebriato*)

Ah!
La vita errante, il cielo aperto ecc.

[Entr'acte]

ACTE III

Un site sauvage dans la montagne.

Scène première

Carmen, Don José, le Dancaïre, le Remendado, Mercédès, Frasquita, bohémiennes et bohémiens

[19. Sextuor et Chœur]

Au lever du rideau quelques contrebandiers sont couchés çà et là enveloppés dans leurs manteaux. Entrée des bohémiens.

Quelques bohémiens

Écoute, compagnon, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas;
Mais prends garde, pendant la route,
Prends garde de faire un faux pas!
Écoute, compagnon, écoute etc.

Mercédès, Frasquita, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre

Notre métier est bon; mais pour le faire il faut
Avoir une âme forte!
Et le péril est en haut,
Il est en bas, il est en haut,
Il est partout, qu'importe!
Nous allons devant sans souci du torrent,
Sans souci du torrent, sans souci de l'orage!
Sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
Et nous guette au passage,
Sans souci nous allons en avant!
Écoute, compagnon, écoute etc.

Tous les bohémiens

Ami, là-bas est la fortune,
Écoute, écoute, compagnon,
Prends garde, pendant la route,
Prends garde de faire un faux pas!
Oui, la fortune est là-bas!
Écoute, écoute, écoute!
Oui, la fortune est là-bas!
Prends garde de faire un faux pas!

Mercédès, Frasquita, Carmen, les bohémiennes

Écoute, compagnon, écoute etc.

Don José, le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens

Compagnon, écoute etc.

Tous

Prends garde! Prends garde!

[Intermezzo]

ATTO TERZO

Un luogo selvaggio sulla montagna.

Scena I

Carmen, Don José, Dancaïro, Remendado, Mercedes, Frasquita, zingare e zingari

[19. Sestetto e Coro]

Al levarsi del sipario alcuni contrabbandieri sono coricati qua e là avvolti nei loro mantelli. Entra degli zingari.

Alcuni zingari

Ascolta, compagno, ascolta!
La fortuna è laggiù, laggiù;
ma attento, lungo la strada,
attento a non fare un passo falso!
Ascolta, compagno, ascolta ecc.

Mercedes, Frasquita, Carmen, Don José, Remendado, Dancaïro

Il nostro mestiere è bello; ma per farlo bisogna
avere un'anima forte!
Il pericolo è in alto,
è in basso, è in alto,
è dovunque, che importa!
Andiamo avanti incuranti del torrente,
incuranti del torrente, incuranti della tempesta!
incuranti del soldato che ci aspetta laggiù,
di vedetta al nostro passaggio,
incuranti andiamo avanti!
Ascolta, compagno, ascolta ecc.

Tutti gli zingari

Amico, è laggiù la fortuna,
ascolta, ascolta, compagno,
attento, lungo la strada,
attento a non fare un passo falso!
Sì, la fortuna è laggiù!
Ascolta, ascolta, ascolta!
Sì, la fortuna è laggiù!
Attento a non fare un passo falso!

Mercedes, Frasquita, Carmen, le zingare

Ascolta, compagno, ascolta ecc.

Don José, Remendado, Dancaïro, gli zingari

Compagno, ascolta ecc.

Tutti

Attento! Attento!

[Dialogue]

Le Dancaïre

Nous allons nous arrêter ici... ceux qui ont sommeil pourront dormir pendant une demi-heure...
Je vais, moi, voir s'il y a moyen de faire entrer les marchandises dans la ville...
(*appelant*)
Remendado!...

Le Remendado (*se réveillant*)

Hé?

Le Dancaïre

Debout, tu vas venir avec moi...

Le Remendado

Et moi qui rêvais que j'allais pouvoir dormir...
(*Il sort, suivi du Dancaïre.*)

Scène II

Les mêmes, moins le Dancaïre et le Remendado

Pendant la scène entre Carmen et José, quelques bohémiens allument un feu près duquel Mercédès et Frasquita viennent s'asseoir, les autres se roulent dans leurs manteaux, se couchent et s'endorment.

Carmen

Qu'est-ce que tu regardes là, à quoi penses-tu?...

Don José

Je me dis que là-bas, il y a un village, et dans ce village une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme...

Carmen

Une bonne vieille femme?

Don José

Oui; ma mère.

Carmen

Ta mère... Eh bien là, vrai, tu ne ferais pas mal d'aller la retrouver, car décidément tu n'es pas fait pour vivre avec nous... Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage...

Don José

Carmen... si tu me parles encore de nous séparer...

Carmen

Tu me tuerais, peut-être?...

Don José

Tu es le diable, Carmen ...

[Dialogo]

Dancairo

Ci fermeremo qui... Chi ha sonno potrà dormire una mezz'ora...
Io intanto andrà a vedere se è possibile introdurre le merci in città...
(*chiamando*)
Remendado!...

Remendado (*svegliandosi*)

Eh?

Dancairo

In piedi, tu verrai con me...

Remendado

E io che sognavo di poter dormire...
(*Esce, seguito dal Dancairo.*)

Scena II

Gli stessi, tranne Dancairo e Remendado

Durante la scena fra Carmen e José, alcuni zingari accendono un fuoco presso il quale vengono a sedersi Mercedes e Frasquita, gli altri si avvolgono nei loro mantelli, si stendono per terra e si addormentano.

Carmen

Che cosa guardi, a che cosa pensi?...

Don José

Penso che laggiù c'è un villaggio, e in quel villaggio c'è una buona vecchietta che mi crede ancora un uomo onesto...

Carmen

Una buona vecchietta?

Don José

Sì, mia madre.

Carmen

Tuo madre... Ebbene, è vero, non sarebbe male se tornassi da lei, perché, decisamente, non sei fatto per vivere con noi... Cani e lupi non vanno d'accordo a lungo...

Don José

Carmen... se mi parli ancora di separarci...

Carmen

Mi ucciderai forse?...

Don José

Tu sei il diavolo, Carmen ...

Carmen

Oui... Je te l'ai déjà dit!

Elle tourne le dos à José et va s'asseoir près de Mercédès et Frasquita. Après un instant d'indécision, José s'éloigne à son tour et va s'étendre sur les rochers. Pendant les dernières répliques de la scène, Mercédès et Frasquita ont étalé des cartes devant elles.

[20. Trio]

Mercédès

Mêlons!

Frasquita

Mêlons!

Mercédès

Coupons!

Frasquita

Coupons!

Mercédès

Bien! c'est cela!

Frasquita

Bien! c'est cela!

Mercédès

Trois cartes ici...

Frasquita

Trois cartes ici...

Mercédès

Quatre là!

Frasquita

Quatre là!

Mercédès, Frasquita

Et maintenant, parlez, mes belles,
De l'avenir, donnez-nous des nouvelles...

Mercédès

Dites-nous qui nous trahira!

Frasquita

Dites-nous qui nous trahira!

Mercédès

Dites-nous qui nous aimera!

Frasquita

Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès, Frasquita

Parlez, parlez!

Carmen

Sì... te l'ho già detto!

Volta le spalle a José e va a sedersi presso Mercedes e Frasquita. Dopo un istante d'indecisione, José si allontana a sua volta e va a sdraiarsi sulle rocce. Durante le ultime battute, Mercedes e Frasquita hanno messo davanti a sé delle carte da gioco.

[20. Terzetto]

Mercedes

Mescoliamo!

Frasquita

Mescoliamo!

Mercedes

Tagliamo!

Frasquita

Tagliamo!

Mercedes

Va bene così!

Frasquita

Va bene così!

Mercedes

Tre carte qui...

Frasquita

Tre carte qui...

Mercedes

Quattro là!

Frasquita

Quattro là!

Mercedes, Frasquita

Ed ora, parlate, mie belle,
dell'avvenire dateci novelle...

Mercedes

Diteci chi ci tradirà!

Frasquita

Diteci chi ci tradirà!

Mercedes

Diteci chi ci amerà!

Frasquita

Diteci chi ci amerà!

Mercedes, Frasquita

Parlate, parlate!

Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Frasquita
Parlez!

Mercédès
Parlez!

Frasquita
Moi, je vois un jeune amoureux
Qui m'aime on ne peut davantage.

Mercédès
Le mien est très riche et très vieux;
Mais il parle de mariage!

Frasquita (*fièrement*)
Il me campe sur son cheval,
Et dans la montagne il m'entraîne!

Mercédès
Dans un château presque royal,
Le mien m'installe en souveraine!

Frasquita
De l'amour à n'en plus finir,
Tous les jours, nouvelles folies!

Mercédès
De l'or tant que j'en puis tenir,
Des diamants, des pierreries!

Frasquita
Le mien devient un chef fameux,
Cent hommes marchent à sa suite!

Mercédès
Le mien... en croirai-je mes yeux?
Oui... Il meurt!
(*avec joie*)
Ah! je suis veuve et j'hérite!

Mercédès, Frasquita
Ah!
Parlez encor, parlez, mes belles *etc.*
(*du même*)

Mercédès, Frasquita
Parlez encor! Parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
Voyons, que j'essaie à mon tour.

Diteci chi ci tradirà,
diteci chi ci amerà!

Frasquita
Parlate!

Mercedes
Parlate!

Frasquita
Io vedo un giovane innamorato
che mi ama quanto più non si può.

Mercedes
Il mio è molto ricco e vecchio;
ma parla di matrimonio!

Frasquita (*fieramente*)
Mi mette sul suo cavallo,
mi porta sulla montagna!

Mercedes
In un castello quasi regale,
il mio mi installa sovrana!

Frasquita
Amore a non finire,
ogni giorno, nuove follie!

Mercedes
Oro quanto ne posso prendere,
diamanti, pietre preziose!

Frasquita
Il mio diventa un capo famoso,
dietro a lui marciano cento uomini!

Mercedes
Il mio... non credo ai miei occhi!
Sì... Muore!
(*con gioia*)
Ah! sono vedova ed eredito!

Mercedes, Frasquita
Ah!
Parlate ancora, parlate, mie belle *ecc.*
(*c. s.*)

Mercedes, Frasquita
Parlate ancora! Parlate ancora!
Diteci chi ci tradirà,
diteci chi ci amerà!

Mercedes
Fortuna!

Frasquita
Amore!

Carmen
Vediamo, ch'io provi a mia volta.

(Carmen tourne les cartes de son côté.)
Carreau! Pique! La mort!
J'ai bien lu... moi d'abord, ensuite lui...
Pour tous les deux, la mort!

En vain pour éviter les réponses amères,
En vain tu mêleras,
Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères
Et ne mentiront pas!
Dans le livre d'en haut si ta page est heureuse,
Mêle et coupe sans peur;
La carte sous tes doigts se tournera joyeuse,
T'annonçant le bonheur!
Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable
Est écrit par le sort,
Recommence vingt fois, la carte impitoyable
Répétera: la mort!
(tournant les cartes)
Encor! Encor! Toujours la mort!

Mercédès, Frasquita

Parlez encor, parlez, mes belles etc.
Parlez encor! Parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Carmen

Encor! Le désespoir!
La mort! La mort!
Encor... la mort!

Mercédès

Fortune!

Frasquita

Amour!

Carmen

Toujours la mort!

Mercédès

Encor!

Mercédès, Frasquita

Encor!

Mercédès, Frasquita, Carmen

Encor! encor!
(Rentrent le Dancaïre et le Remendado)

Scène III

Les mêmes, le Dancaïre, le Remendado, les bohémiennes, les bohémiens

[Dialogue]

Le Dancaïre

Eh bien, j'avais raison, nous avons aperçu trois douaniers qui gardaient la brèche.

(Carmen a sua volta gira le carte.)
Quadri! Picche! La morte!
Ho letto bene... prima io, poi lui...
Per tutti e due, la morte!

Invano, per evitare risposte amare,
invano le mischierai,
non serve a nulla, le carte sono sincere
e non mentiranno!
Se nel libro di lassù la tua pagina è fortunata,
mischia e taglia senza paura;
la carta si volterà con gioia sotto le tue dita,
annunciandoti la felicità!
Ma se devi morire, se la tremenda parola
è scritta dalla sorte,
ricomincia venti volte, la carta impietosa
ripeterà: la morte!
(voltando le carte)
Ancora! Ancora! Sempre la morte!

Mercedes, Frasquita

Parlate ancora, parlate, mie belle ecc.
Parlate ancora! Parlate ancora!
Diteci chi ci tradirà,
Diteci chi ci amerà!

Carmen

Ancora! La disperazione!
La morte! La morte!
Ancora... la morte!

Mercedes

Fortuna!

Frasquita

Amore!

Carmen

Sempre la morte!

Mercedes

Ancora!

Mercedes, Frasquita

Ancora!

Mercedes, Frasquita, Carmen

Ancora! ancora!
(Rientrano Dancaïro e Remendado)

Scena III

Le stesse, Dancaïro, Remendado, le zingare, gli zingari

[Dialogue]

Dancaïro

Ebbene, avevo ragione, abbiamo scorto tre doganieri che facevano la guardia alla breccia.

Carmen

Savez-vous leurs noms, à ces douaniers? ...

Le Remendado

Eusebio, Perez...

Le Dancaïre

... et Bartolomé!

Frasquita

Eusebio...

Mercédès

Perez...

Carmen

Et Bartolomé... (*en riant*) N'ayez pas peur, Dancaïre, nous vous en répondons de vos trois douaniers...

Don José (furieux)

Carmen!...

Le Dancaïre

Ah! toi, tu vas nous laisser tranquilles avec ta jalousie... En route, les enfants...

(à José)

Quant à toi, je te confie la garde des marchandises que nous n'emporterons pas... En route...

[21. Morceau d'ensemble]

Mercédès, Frasquita, Carmen

Quant au douanier, c'est notre affaire!

Tout comme un autre, il aime à plaire,

Il aime à faire le galant!

Ah! Laissez-nous passer en avant!

Mercédès, Frasquita, Carmen, les bohémiennes

Quant au douanier, c'est notre affaire etc.

Ah! Laissez-nous passer en avant!

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens

Quant au douanier, c'est leur affaire ecc.

Ah! Laissons-les passer en avant!

Tous

Il aime à plaire!

Mercédès

Le douanier sera clément!

Tous

Il est galant!

Carmen

Le douanier sera charmant!

Carmen

Sapete i nomi di quei doganieri?...

Remendado

Eusebio, Perez...

Dancairo

... e Bartolomé!

Frasquita

Eusebio...

Mercedes

Perez...

Carmen

E Bartolomé... (*ridendo*) Non temete, Dancairo, ne rispondiamo noi, dei vostri tre doganieri...

Don José (furioso)

Carmen!...

Dancairo

Ah! Tu ci lascerai tranquilli con la tua gelosia...

In marcia, ragazzi...

(a José)

Quanto a te, ti affido la guardia delle merci che non porteremo con noi...

In marcia...

[21. Pezzo d'assieme]

Mercedes, Frasquita, Carmen

È affar nostro, il doganiere!

Come ogn'altro, ama piacere,

ama fare il galante!

Ah! Lasciateci passare avanti!

Mercedes, Frasquita, Carmen, le zingare

È affar nostro il doganiere ecc.

Ah! Lasciateci passare avanti!

Remendado, Dancairo, gli zingari

È affar loro il doganiere ecc.

Ah! Lasciatele passare avanti!

Tutti

Ama piacere!

Mercedes

Il doganiere sarà clemente!

Tutti

È galante!

Carmen

Il doganiere sarà affascinante!

Tous

Il aime à plaire!

Frasquita

Le douanier sera galant!

Mercédès

Oui, le douanier sera même entreprenant!

Mercédès, Frasquita, Carmen

Oui, le douanier, c'est notre affaire etc.

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens

Quant au douanier, c'est leur affaire etc.

Mercédès, Frasquita, Carmen

Il ne s'agit pas de bataille;
Non, il s'agit tout simplement
De se laisser prendre la taille
Et d'écouter un compliment.
S'il faut aller jusqu'au sourire,
Que voulez-vous, on sourira!

**Mercédès, Frasquita, Carmen,
les bohémiennes**

Et d'avance, je puis le dire,
La contrebande passera!
En avant! marchons! allons! en avant!
Le douanier, c'est notre affaire etc.

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens

Le douanier, c'est leur affaire etc.
(Sortie générale.)

Scène IV

Le guide, puis Micaëla.

[Dialogue]

Le Guide

Vilain endroit, n'est-ce pas?

Micaëla

Je ne vois personne.

Le Guide

Ils viennent de partir, mais prenez garde...
Venir ainsi affronter ces Bohémiens...

Micaëla

Je n'aurai pas peur, je vous assure.

Le Guide

Bien vrai?...

Micaëla

Bien vrai...

Le Guide (naïvement)

Alors je vous demanderai la permission de m'en aller. J'irai vous attendre là-bas.

Tutti

Ama piacere!

Frasquita

Il doganiere sarà galante!

Mercedes

Sì, il doganiere sarà perfino intraprendente!

Mercedes, Frasquita, Carmen

Sì, è affar nostro, il doganiere ecc.

Remendado, Dancaïro, gli zingari

È affar loro, il doganiere ecc.

Mercedes, Frasquita, Carmen

Non si tratta di battaglia;
no, si tratta semplicemente
di lasciarsi prendere alla vita
e di ascoltare un complimento.
Se bisogna arrivare al sorriso,
che volete? si sorriderà!

**Mercedes, Frasquita, Carmen,
le zingare**

E lo posso già anticipare,
Il contrabbando passerà!
Avanti! in marcia! andiamo! avanti!
È affar nostro, il doganiere ecc.

Remendado, Dancaïro, gli zingari

È affar loro, il doganiere ecc.
(Uscita generale.)

Scena IV

La guida, poi Micaela.

[Dialogo]

La guida

Brutto posto, vero?

Micaela

Non vedo nessuno.

La guida

Se ne sono appena andati, ma fate attenzione... Affrontare così questi zingari...

Micaela

Non avrò paura, ve lo assicuro.

La guida

Davvero?...

Micaela

Davvero...

La guida (ingenuamente)

Allora vi chiederò il permesso di andarmene. Vi aspetterò laggiù.

Micaëla

C'est cela, allez m'attendre!

Le Guide

Vous restez décidément?

Micaëla

Oui, je reste!

Le Guide

Que tous les saints du paradis vous soient en aide, alors!
(*Il sort.*)

Scène V

Micaëla seule

Micaëla (*regardant autour d'elle*)

Mon guide avait raison... l'endroit n'a rien de rassurant.

[22. Air]

Je dis que rien ne m'épouvante,
Je dis, hélas! que je répons de moi;
Mais j'ai beau faire la vaillante,
Au fond du cœur je meurs d'effroi!
Seule en ce lieu sauvage,
Toute seule j'ai peur,
Mais j'ai tort d'avoir peur;
Vous me donnerez du courage,
Vous me protégerez, Seigneur!
Je vais voir de près cette femme
Dont les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis!
Elle est dangereuse... elle est belle!...
Mais je ne veux pas avoir peur!...
Je parlerai haut devant elle...
Ah! Seigneur, vous me protégerez!
Je dis que rien ne m'épouvante *etc.*
Protégez moi! Ô Seigneur!
Donnez moi du courage!
Protégez moi! Ô Seigneur!

[Dialogue]

Escamillo, puis Don José

Don José

Qui êtes-vous?

Escamillo (*très calme*)

Eh là... doucement!

Micaela

Va bene, andate ad aspettarmi!

La guida

Siete sicura di voler restare?

Micaela

Sì, io resto!

La guida

Che tutti i santi del paradiso vi aiutino, allora!

(*Esce.*)

Scena V

Micaela sola

Micaela (*guardando intorno a sé*)

La guida aveva ragione... il posto non è rassicurante.

[22. Aria]

Dico che nulla mi spaventa,
dico, ahimè!, che rispondo di me;
ma ho un bel fare la coraggiosa,
in fondo al cuore muoio di paura!
Sola in questo luogo selvaggio,
tutta sola ho paura,
ma ho torto di aver paura;
voi mi darete forza,
voi mi proteggerete, Signore!
Vado a vedere da vicino quella donna
le cui arti maledette
hanno finito col fare un infame
dell'uomo che un tempo amavo!
È pericolosa... è bella!...
Ma non voglio aver paura!...
Parlerò schietto davanti a lei...
Ah! Voi mi proteggerete, Signore!
Dico che nulla mi spaventa ecc.
Protegetemi! O Signore!
Datemi coraggio!
Protegetemi! O Signore!

[Dialogo]

Escamillo, poi Don José

Don José

Chi siete?

Escamillo (*calmissimo*)

Ehi là... calma!

[23. Duo]

Je suis Escamillo, toréro de Grenade!

Don José
Escamillo!

Escamillo
C'est moi!

Don José
Je connais votre nom,
Soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade,
Vous pouviez y rester.

Escamillo (*avec insouciance*)
Je ne vous dis pas non.
Mais je suis amoureux, mon cher, à la folie!
(*gaiement*)
Et celui-là serait un pauvre compagnon
Qui pour voir ses amours ne risquerait sa vie!

Don José
Celle que vous aimez est ici?

Escamillo
Justement.
C'est une zingara, mon cher...

Don José
Elle s'appelle?

Escamillo
Carmen.

Don José (*à part*)
Carmen!

Escamillo
Carmen! oui, mon cher.
Elle avait pour amant
Un soldat qui jadis a déserté pour elle.

Don José (*à part*)
Carmen!

Escamillo
Ils s'adoraient! mais c'est fini, je crois,
Les amours de Carmen ne durent pas six
[mois].

Don José
Vous l'aimez cependant!

Escamillo
Je l'aime!

[23. Duetto]

Sono Escamillo, torero di Granada!

Don José
Escamillo!

Escamillo
Sono io!

Don José
Conosco il vostro nome,
siate il benvenuto; ma davvero, amico,
potevate restarci secco.

Escamillo (*con noncuranza*)
Non dico di no.
Ma sono innamorato, mio caro, alla follia!
(*con allegria*)
E sarebbe un pover'uomo
chi, per vedere il suo amore, non rischiasse
[la vita!]

Don José
Quella che amate è qui?

Escamillo
Appunto.
È una zingara, mio caro...

Don José
Si chiama?

Escamillo
Carmen.

Don José (*a parte*)
Carmen!

Escamillo
Carmen! sì, mio caro.
Aveva per amante
un soldato che per lei divenne disertore.

Don José (*a parte*)
Carmen!

Escamillo
Si adoravano! ma è finita, credo,
gli amori di Carmen non durano sei mesi.

Don José
Eppure voi l'amate!

Escamillo
L'amo!

Don José

Vous l'aimez cependant!...

Escamillo

Je l'aime,
Oui, mon cher, je l'aime,
Je l'aime à la folie!

Don José

Mais pour nous enlever nos filles de bohème,
Savez-vous bien qu'il faut payer?

Escamillo (*gaîment*)

Soit! on paiera. Soit! on paiera.

Don José (*menaçant*)

Et que le prix se paie à coups de navaja!

Escamillo (*surpris*)

À coups de navaja!

Don José

Comprenez-vous?

Escamillo (*avec ironie*)

Le discours est très net.
Ce déserteur, ce beau soldat qu'elle aime,
Ou du moins qu'elle aimait, c'est donc vous?

Don José

Oui, c'est moi-même!

Escamillo

J'en suis ravi, mon cher,
Et le tour est complet!

Don José

Enfin ma colère
Trouve à qui parler!
Le sang, je l'espère,
Va bientôt couler!

Escamillo

Quelle maladresse,
J'en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse
Et trouver l'amant!

Don José, Escamillo

Mettez-vous en garde
Et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
À parer les coups!
(*Ils se mettent en garde*)

Escamillo

Je la connais, ta garde navarraise,
Et je te préviens en ami
Qu'elle ne vaut rien.

Don José

Eppure voi l'amate!...

Escamillo

L'amo,
sì, mio caro, l'amo,
l'amo alla follia!

Don José

Ma per rapirci le nostre zingare,
Sapete bene che si deve pagare?

Escamillo (*con allegria*)

D'accordo! si pagherà. D'accordo! si pagherà.

Don José (*minaccioso*)

E che il prezzo si paga a colpi di navaja!

Escamillo (*sorpreso*)

A colpi di navaja!

Don José

Capite?

Escamillo (*con ironia*)

Il discorso è chiaro.
Quel disertore, quel bel soldato che lei ama,
o almeno che amava, siete voi, allora?

Don José

Sì, in persona!

Escamillo

A meraviglia, mio caro,
così il cerchio si chiude!

Don José

Infine la mia collera
trova quello a cui parlare!
Il sangue, lo spero,
presto comincerà a scorrere!

Escamillo

Che disdetta,
da far ridere veramente!
Cercare l'amichetta
e trovarne l'amante!

Don José, Escamillo

Mettetevi in guardia
e vegliate su voi!
Tanto peggio per chi tarda
a parare i colpi!
(*Si mettono in guardia*)

Escamillo

La conosco, la tua guardia navarrese,
e ti prevengo, da amico,
che non vale niente.

(Don José, sans répondre, marche sur Escamillo)
À ton aise!
Je t'aurai du moins averti.
(Combat. Escamillo, très calme, cherche seulement à se défendre)

Don José *(furieux)*
Tu m'épargnes, maudit!

Escamillo
À ce jeu de couteau,
Je suis trop fort pour toi!

Don José
Voyons cela!
(Le combat recommence. Don José se trouve à la merci d'Escamillo)

Escamillo
Tout beau!
Ta vie est à moi,
(noblement)
mais en somme,
J'ai pour métier de frapper le taureau,
Non de trouer le cœur de l'homme!

Don José
Frappe ou bien meurs! ceci n'est pas un jeu!

Escamillo
Soit! mais au moins respire un peu!

Don José
En garde!

Escamillo
En garde!

Don José, Escamillo
Mettez-vous en garde etc.
(La navaja d'Escamillo se brise. Don José va le frapper)

Scène VII
Les mêmes, Carmen, le Dancaïre, le Remendado, Micaëla, Mercédès, Frasquita, les bohémiennes, les bohémiens

[24. Final]

Carmen *(arrêtant le bras de Don José)*
Holà! holà! José!

Escamillo *(à Carmen)*
Vrai! J'ai l'âme ravie
Que ce soit vous, Carmen, qui me sauviez la vie!
(à Don José, gaîment mais avec fierté)
Quant à toi, beau soldat:

(Don José, senza rispondere, avanza su Escamillo)
Come vuoi tu!
Ti avrò almeno avvertito.
(Si battono. Escamillo, calmissimo, cerca solo di difendersi)

Don José *(furioso)*
Mi stai risparmiando, maledetto!

Escamillo
A questo gioco di coltello,
sono troppo forte per te!

Don José
La vedremo!
(Ricomincia il combattimento. Don José si trova alla mercé di Escamillo)

Escamillo
Perfetto!
La tua vita è mia,
(con nobiltà)
ma insomma,
il mio mestiere è di colpire il toro,
non di bucare il cuore dell'uomo!

Don José
Colpisci o muori! questo non è un gioco!

Escamillo
D'accordo! ma almeno prendi fiato!

Don José
In guardia!

Escamillo
In guardia!

Don José, Escamillo
Mettetevi in guardia ecc.
(La navaja di Escamillo si spezza. Don José sta per colpirlo)

Scena VII
Gli stessi, Carmen, Dancaïro, Remendado, Micaëla, Mercedes, Frasquita, le zingare, gli zingari

[24. Finale]

Carmen *(fermando il braccio di Don José)*
Olà! olà! José!

Escamillo *(a Carmen)*
In verità! ho l'anima rapita
che siate voi, Carmen, a salvarmi la vita!
(a Don José, con allegria ma con fierezza)
Quanto a te, bel soldato:

Nous sommes manche à manche,
Et nous jouerons la belle
Le jour où tu voudras reprendre le combat!

Le Dancaïre (*s'interposant*)
C'est bon, c'est bon! plus de querelle!
Nous, nous allons partir.
(à Escamillo)
Et toi... et toi, l'ami, bonsoir.

Escamillo
Souffrez au moins qu'avant de vous dire au
[revoir,
Je vous invite tous aux courses de Séville.
Je compte pour ma part y briller de mon mieux.
Et qui m'aime y viendra!
(regardant Carmen)
Et qui m'aime y viendra!
(froïdement à Don José, qui a fait un geste me-
naçant)
L'ami, tiens-toi tranquille!
J'ai tout dit.
(regardant Carmen)
Oui, j'ai tout dit!... Et je n'ai plus ici qu'à
[faire mes adieux!...
(Escamillo sort lentement. Don José veut s'élan-
cer sur lui, mais il est retenu par le Dancaïre et
le Remendado)

Don José (à Carmen, menaçant, mais contenu)
Prends garde à toi... Carmen, je suis
[las de souffrir!

Le Dancaïre
En route, en route, il faut partir!

Tous les bohémiens
En route, en route, il faut partir!

Le Remendado
Halte! quelqu'un est là qui cherche à se cacher.
(Il amène Micaëla)

Carmen
Une femme!

Le Dancaïre
Pardieu! La surprise est heureuse!

Don José (*reconnaissant Micaëla*)
Micaëla!

Micaëla (*avec joie*)
Don José!

Don José
Malheureuse!
Que viens-tu faire ici?

siamo pari,
e ci giocheremo la bella
quando vorrai riprendere il duello!

Dancairo (*interponendosi*)
Bene, bene! basta liti!
Noi ce ne andiamo.
(a Escamillo)
E tu... e tu, amico, buonasera.

Escamillo
Accettate almeno che prima di dirvi arrivederci,
vi inviti tutti alle corride di Siviglia.
Per parte mia conto brillarvi al meglio.
E chi m'ama verrà!
(guardando Carmen)
E chi m'ama verrà!
(freddamente a Don José, che ha fatto un gesto
minaccioso)
Amico, sta' calmo!
Ho detto tutto.
(guardando Carmen)
Sì, ho detto tutto!... E devo solo fare i miei
[saluti!...
(Escamillo esce lentamente. Don José vuole lan-
ciarsi su di lui, ma è trattenuto dal Dancairo e
dal Remendado)

Don José (*a Carmen, minaccioso, ma conte-
nuto*)
Attenta a te... Carmen, sono stanco di soffrire!

Dancairo
In cammino, in cammino, bisogna partire!

Tutti gli zingari
In cammino, in cammino, bisogna partire!

Remendado
Alt! là c'è qualcuno che cerca di nascondersi.
(Conduce Micaela)

Carmen
Una donna!

Dancairo
Perdio! Che bella sorpresa!

Don José (*riconoscendo Micaela*)
Micaela!

Micaela (*con gioia*)
Don José!

Don José
Infelice!
Che vieni a fare qui?

Micaëla

Moi, je viens te chercher!
Là-bas est la chaumière,
Où, sans cesse priant,
Une mère, ta mère,
Pleure, hélas! sur son enfant!
Elle pleure et t'appelle,
Elle pleure et te tend les bras!
Tu prendras pitié d'elle,
José, ah! José, tu me suivras!

Carmen (à Don José)

Va-t'en, va-t'en, tu feras bien,
Notre métier ne te vaut rien.

Don José (à Carmen)

Tu me dis de la suivre!...

Carmen

Oui, tu devrais partir.

Don José

Tu me dis de la suivre...
Pour que toi... tu puisses courir
Après ton nouvel amant!
Non! Non vraiment!
(résolument)
Dût-il m'en coûter la vie,
Non, Carmen, je ne partirai pas!
Et la chaîne qui nous lie
Nous liera jusqu'au trépas!...

Micaëla (à Don José)

Écoute-moi, je t'en prie,
Ta mère te tend les bras!
Cette chaîne qui te lie,
José, tu la briseras!

**Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens**

(à Don José)

Il t'en coûtera la vie,
José, si tu ne pars pas,
Et la chaîne qui vous lie
Se rompra par ton trépas!

Don José (à Micaëla)

Laisse-moi!

Micaëla

Hélas! José!

Don José

Car je suis condamné!

**Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens**

José! prends garde!

Micaela

Io, io vengo a cercarti!
Laggiù c'è la casetta,
dove, sempre pregando,
una madre, tua madre,
piange, ohimè!, su suo figlio!
Piange e ti chiama,
piange e ti tende le braccia!
Avrai pietà di lei,
José, ah! José, mi seguirai!

Carmen (a Don José)

Va', va', farai bene,
il nostro mestiere non fa per te.

Don José (a Carmen)

Mi dici di seguirla!...

Carmen

Sì, dovresti andartene.

Don José

Mi dici di seguirla...
perché tu... possa correre
dal tuo nuovo amante!
No! No davvero!
(risolutamente)
Dovesse costarmi la vita,
no, Carmen, non me ne andrò!
E la catena che ci lega
ci legherà fino alla morte!...

Micaela (à Don José)

Ascoltami, ti prego,
tua madre ti tende le braccia!
Questa catena che ti lega,
José, tu la spezzerai!

**Mercedes, Frasquita, Remendado,
Dancaïro, le zingare, gli zingari**

(a Don José)

Ti costerà la vita,
José, se non te ne vai,
e la catena che vi lega
si romperà con la tua morte!

Don José (a Micaela)

Lasciami!

Micaela

Ohimè! José!

Don José

Poiché sono condannato!

**Mercedes, Frasquita, Remendado,
Dancaïro, le zingare, gli zingari**

José! sta' attento!

Don José (*saïssisant Carmen, avec emportement*)

Ah! je te tiens, fille damnée,
Je te tiens, et je te forcerai bien
À subir la destinée
Qui rive ton sort au mien!
Dût-il m'en coûter la vie,
Non, je ne partirai pas!

**Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens**

Ah! prends garde, Don José!

Micaëla (*avec autorité*)

Une parole encore,
(*tristement*)
ce sera la dernière!
Hélas! José, ta mère se meurt... et ta mère

Ne voudrait pas mourir sans t'avoir pardonné!

Don José

Ma mère! elle se meurt!

Micaëla

Oui, Don José!

Don José

Partons! ah! partons!
(*Il fait quelques pas; puis, s'arrêtant, à Carmen*)
Sois contente... je pars... mais... nous nous
[reverrons!
(*Don José entraîne Micaëla; en entendant la
voix d'Escamillo, il s'arrête hésitant.*)

Escamillo (*dans la coulisse*)

Toréador, en garde etc.
(*Carmen veut s'élancer; Don José, menaçant, lui
barre le passage.*)

Don José (*afferrando Carmen, senza più controllarsi*)

Ah! ti tengo, maledetta,
ti tengo, e saprò ben forzarti
a subire il destino
che inchioda alla mia la tua sorte!
Dovesse costarmi la vita,
no, non me ne andrò!

**Mercedes, Frasquita, Remendado,
Dancaïro, le zingare, gli zingari**

Ah! sta' attento, Don José!

Micaela (*con autorità*)

Ancora una parola,
(*tristemente*)
sarà l'ultima!
Ohimè! José, tua madre sta morendo... e tua
[madre
non vorrebbe morire senza averti perdonato!

Don José

Mia madre! sta morendo!

Micaela

Sì, Don José!

Don José

Partiamo! ah! partiamo!
(*Fa qualche passo; poi, fermandosi, a Carmen*)
Sarai contenta... io parto... ma... ci rivedremo!

(*Don José conduce via Micaela; sentendo la voce
di Escamillo, si ferma esitando*)

Escamillo (*dietro le quinte*)

Toréador, attento ecc.
(*Carmen sta per slanciarsi; Don José, minaccioso,
le sbarra il passo.*)

[Entr'acte]

ACTE IV

*Une place à Séville.
Au fond du théâtre les murailles de vieilles
arènes. L'entrée du cirque est fermée par un
long velum.*

Scène première

*Zuniga, Frasquita, Mercédès, marchands et
marchandes, la foule, les enfants, une mar-
chande d'orange, un bohémien; puis Carmen et
Escamillo*

[25. Chœur]

**Marchands et marchandes d'éventails,
d'oranges, de programmes, d'eau,
de cigarettes et de vin**

À deux cuartos! À deux cuartos!

Marchandes d'éventails

Des éventails pour s'éventer!

Marchandes d'oranges

Des oranges pour grignoter!

Marchands de programmes

Le programme avec les détails!

Marchands de vin

Du vin!

Marchands d'eau

De l'eau!

Marchands de cigarettes

Des cigarettes!

Tous les marchands

À deux cuartos!
Voyez! à deux cuartos!
Señoras et caballeros!

Zuniga

Des oranges... vite!

Plusieurs marchandes d'oranges (à *Frasquita*
et à *Mercédès*)

En voici.
Prenez, prenez, mesdemoiselles.

Une marchande d'oranges (à *Zuniga qui la
paie*)

Merci, mon officier, merci!

Plusieurs marchandes d'oranges (à *Zuniga*)

Celles-ci, señor, sont plus belles!

[Intermezzo]

ATTO QUARTO

*Una piazza a Siviglia.
In fondo alla scena i muri di vecchie arene. L'en-
trata dell'arena è chiusa da un lungo tendale.*

Scena I

*Zuniga, Frasquita, Mercedes, venditori e vendi-
trici, la folla, i bambini, una venditrice d'arance,
uno zingaro; poi Carmen ed Escamillo*

[25. Coro]

**Venditori e venditrici di ventagli,
d'arance, di programmi, d'acqua,
di sigarette e di vino**

A due cuartos! A due cuartos!

Venditrici di ventagli

Ventagli per farsi vento!

Venditrici d'arance

Arance da mordere!

Venditori di programmi

Il programma particolareggiato!

Venditori di vino

Vino!

Venditori d'acqua

Acqua!

Venditori di sigarette

Sigarette!

Tutti i venditori

A due cuartos!
Vedete! a due cuartos!
Señoras e caballeros!

Zuniga

Arance... presto!

Parecchie venditrici d'arance (a *Frasquita* e a
Mercedes)

Eccole.
Prendete, prendete, signorine.

Una venditrice d'arance (a *Zuniga che la
paga*)

Grazie, signor ufficiale, grazie!

Parecchie venditrici d'arance (a *Zuniga*)

Queste sono più belle, señor!

Marchandes d'éventails

Des éventails pour s'éventer!

Marchandes d'oranges

Des oranges pour grignoter!

Marchands de programmes

Le programme avec les détails!

Marchands de vin

Du vin!

Marchands d'eau

De l'eau!

Marchands de cigarettes

Des cigarettes!

Zuniga

Holà! des éventails!

Un bohémien (*à Zuniga qui le repousse*)

Voulez-vous aussi des lorgnettes?

Tous les marchands

À deux cuartos!

Voyez! à deux cuartos!

Señoras et caballeros!

À deux cuartos! Voyez! voyez!

[Dialogue]

Zuniga

Qu'avez-vous donc fait de la Carmencita? je ne la vois pas.

Frasquita

Nous la verrons tout à l'heure... Escamillo est ici, la Carmencita ne doit pas être loin.

Moralès

Ah! c'est Escamillo, maintenant?...

Mercédès

Elle en est folle...

Frasquita

Et son ancien amoureux José, sait-on ce qu'il est devenu?...

Zuniga

Il a reparu dans le village où sa mère habitait... l'ordre avait même été donné de l'arrêter, mais quand les soldats sont arrivés, José n'était plus là...

Mercédès

En sorte qu'il est libre?

Zuniga

Oui, pour le moment.

Venditrici di ventagli

Ventagli per farsi vento!

Venditrici d'arance

Arance da mordere!

Venditori di programmi

Il programma particolareggiato!

Venditori di vino

Vino!

Venditori d'acqua

Acqua!

Venditori di sigarette

Sigarette!

Zuniga

Olà! ventagli!

Uno zingaro (*a Zuniga che lo respinge*)

Volete anche un binocolo?

Tutti i venditori

A due cuartos!

Vedete! a due cuartos!

Señoras e caballeros!

A due cuartos! Vedete! vedete!

[Dialogue]

Zuniga

Ma che ne avete fatto della Carmencita? non la vedo.

Frasquita

La vedremo fra poco... Escamillo è qui, la Carmencita non deve essere distante.

Morales

Ah! è Escamillo, adesso?...

Mercedes

Ne va pazza...

Frasquita

E il suo antico amante José, si sa come è finito?...

Zuniga

È riapparso nel villaggio dove abitava sua madre... era anche stato dato l'ordine di arrestarlo, ma, quando sono arrivati i soldati, José non era più là...

Mercedes

Così è libero?

Zuniga

Sì, per il momento.

Frasquita

Hum! je ne serais pas tranquille à la place de Carmen, je ne serais pas tranquille du tout.

[26. Marche et Chœur]

Les enfants (*entrant*)

Les voici! les voici!
Voici la quadrille!

La foule

Les voici!
Oui, les voici!
Voici la quadrille!

La foule, les enfants

Les voici! voici la quadrille,
La quadrille des toréros!
Sur les lances, le soleil brille!
En l'air toques et sombréros!
Les voici! voici la quadrille,
La quadrille des toréros!
Les voici!
(*Le défilé commence. Les paroles du chœur en indique la mise en scène*)

Les enfants

Voici, débouchant sur la place,
Voici d'abord, marchant au pas,
L'alguzil à vilaine face.
À bas! à bas! à bas! à bas!

La foule

À bas l'alguzil! à bas!

Les enfants

À bas! à bas! à bas! à bas!

La foule, les enfants

À bas!
(*Entrée des chulos et des banderilleros.*)

La foule

Et puis saluons au passage,
Saluons les hardis chulos!
Bravo! viva! gloire au courage!
Voici les hardis chulos!
Voyez les banderilleros,
Voyez quel air de crânerie!
Voyez! Voyez!

Les enfants

Voyez!

La foule

Voyez quels regards et de quel éclat
Étincelle la broderie
De leur costume de combat!

Les enfants

Voyez!

Frasquita

Mah! non sarei tranquilla io, al posto di Carmen, non sarei tranquilla per niente.

[26. Marcia e Coro]

I bambini (*entrando*)

Eccoli! eccoli!
Ecco la cuadrilla!

La folla

Eccoli!
Sì, eccoli!
Ecco la cuadrilla!

La folla, i bambini

Eccoli! ecco la cuadrilla,
la cuadrilla dei toreri!
Sulle lance, il sole brilla!
In aria, cappelli e sombreri!
Eccoli! ecco la cuadrilla,
la cuadrilla dei toreri!
Eccoli!
(*Comincia la sfilata. Le parole del coro ne indicano la scenografia*)

I bambini

Ecco che sbuca in piazza,
ecco per primo, marciando al passo,
l'alguzil dalla brutta faccia.
Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

La folla

Abbasso l'alguzil! abbasso!

I bambini

Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

La folla, i bambini

Abbasso!
(*Entrano chulos e banderilleros.*)

La folla

E poi salutiamo al passaggio,
salutiamo i chulos arditi!
Bravi! viva! gloria al coraggio!
Vedete i chulos arditi!
Vedete i banderilleros,
vedete che aria spavalda!
Vedete! Vedete!

I bambini

Vedete!

La folla

Vedete che sguardi e con che splendore
riluce il ricamo
del loro costume da combattimento!

I bambini

Vedete!

La foule, les enfants

Voici les banderilleros!

Les enfants

Une autre quadrille s'avance!

La foule

Une autre quadrille s'avance!

La foule, les enfants

Voyez les picadors! Comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
Harceler le flanc des taureaux!

La foule

L'espada! L'espada! L'espada!

Les enfants

Escamillo!

La foule

Escamillo! Escamillo! Escamillo!
(Escamillo paraît ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant)

La foule, les enfants

Escamillo!
C'est l'espada, la fine lame,
Celui qui vient terminer tout,
Qui paraît à la fin du drame
Et qui frappe le dernier coup!
Vive Escamillo! Ah! bravo!
Les voici! voici la quadrille etc.

La foule

Escamillo! Bravo!

Les enfants

Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo!

La foule, les enfants

Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo! Bravo!

Escamillo (à Carmen)

Si tu m'aimes, Carmen, tu pourras, tout à
[l'heure,
Être fière de moi!
Si tu m'aimes!

Carmen

Ah! je t'aime, Escamillo, et que je meure
Si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi!

Carmen, Escamillo

Ah! je t'aime! Oui, je t'aime!

Plusieurs voix

Place! place! place au seigneur alcalde!
(L'alcalde paraît au fond, accompagné d'algua-

La folla, i bambini

Ecco i banderilleros!

I bambini

Un'altra cuadrilla s'avanza!

La folla

Un'altra cuadrilla s'avanza!

La folla, i bambini

Vedete i picadores! Come sono belli!
Come incalzeranno col ferro della lancia
il fianco dei tori!

La folla

L'espada! L'espada! L'espada!

I bambini

Escamillo!

La folla

Escamillo! Escamillo! Escamillo!
(Appare Escamillo, con accanto a sé Carmen radiosa e in uno splendido costume)

La folla, i bambini

Escamillo!
È l'espada, lama fina,
colui che viene a finire tutto,
che appare a concludere il dramma
e che dà l'ultimo colpo!
Viva Escamillo! Ah! bravo!
Eccoli! ecco la cuadrilla ecc.

La folla

Escamillo! Bravo!

I bambini

Viva Escamillo!
Ah! Viva Escamillo!

La folla, i bambini

Viva Escamillo!
Ah! Viva Escamillo! Bravo!

Escamillo (a Carmen)

Se mi ami, Carmen, potrai, fra poco,
esser fiera di me!
Se mi ami!

Carmen

Ah! io t'amo, Escamillo, e che io muoia
se ho mai amato qualcuno quanto te!

Carmen, Escamillo

Ah! t'amo! Sì, t'amo!

Diverse voci

Largo! largo! largo al signor alcalde!
(L'alcalde compare nel fondo, accompagnato da

zils, il entre dans le cirque, suivi de la quadrille, de la foule etc.)

Frasquita

Carmen, un bon conseil... ne reste pas ici.

Carmen

Et pourquoi, s'il te plaît?

Mercédès

Il est là.

Carmen

Qui donc?

Mercédès

Lui!

Don José! dans la foule il se cache, regarde...

Carmen

Oui, je le vois.

Frasquita

Prends garde!

Carmen

Je ne suis pas femme à trembler devant lui...
Je l'attends, et je vais lui parler.

Mercédès

Carmen, crois-moi, prends garde!

Carmen

Je ne crains rien!

Frasquita

Prends garde!

(La foule est entrée dans le cirque, Frasquita et Mercédès y pénètrent à leur tour. Carmen et Don José restent seuls.)

Scène II

Carmen, Don José, puis la foule

[27. Duo et Chœur final]

Carmen (*bref*)

C'est toi!

Don José

C'est moi!

Carmen

L'on m'avait avertie
Que tu n'étais pas loin, que tu devais venir;
L'on m'avait même dit de craindre pour ma vie;

Mais je suis brave et je n'ai pas voulu fuir.

alcuni alguazil, entra nell'arena, seguito dalla cuadrilla, dalla folla ecc.)

Frasquita

Carmen, un buon consiglio... non restare qui.

Carmen

E perché mai?

Mercedes

È là.

Carmen

E chi?

Mercedes

Lui!

Don José! si nasconde nella folla, guarda...

Carmen

Sì, lo vedo.

Frasquita

Sta' attenta!

Carmen

Non sono donna da tremare davanti a lui...
L'aspetto, e gli vado a parlare.

Mercedes

Carmen, credi a me, sta' attenta!

Carmen

Non temo nulla!

Frasquita

Sta' attenta!

(La folla è entrata nell'arena, Frasquita e Mercedes vi penetrano a loro volta. Carmen e Don José restano soli.)

Scena II

Carmen, Don José, poi la folla

[27. Duetto e Coro finale]

Carmen (*seccamente*)

Sei tu!

Don José

Sono io!

Carmen

Mi avevano avvertita
che non eri lontano, che dovevi venire;
mi avevano detto anche di temere per la
[mia vita;
ma io sono coraggiosa e non ho voluto fuggire.

Don José

Je ne menace pas... j'implore... je supplie!
Notre passé, Carmen, je l'oublie!
Oui, nous allons tous deux
Commencer une autre vie,
Loin d'ici sous d'autres cieux!

Carmen

Tu demandes l'impossible!
Carmen jamais n'a menti;
Son âme reste inflexible;
Entre elle et toi... tout est fini.
(*Mouvement de Don José*)
Jamais je n'ai menti;
Entre nous tout est fini.

Don José

Carmen, il est temps encore...
Ô ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
(*avec passion*)
Ah! laisse-moi te sauver
Et me sauver avec toi!

Carmen

Non! je sais bien que c'est l'heure,
Je sais bien que tu me tueras;
Mais que je vive ou que je meure,
Non, je ne te céderai pas!

Don José

Ah! il est temps encore etc.

Carmen

Pourquoi t'occuper encore
D'un cœur qui n'est plus à toi!
Non, ce cœur n'est plus à toi.
En vain tu dis: "Je t'adore!"
Tu n'obtiendras rien de moi.
Ah! c'est en vain...
Tu n'obtiendras rien de moi!

Don José (*avec anxiété*)

Tu ne m'aimes donc plus?
(*avec désespoir*)
Tu ne m'aimes donc plus!

Carmen (*tranquillement*)

Non! je ne t'aime plus.

Don José

Mais moi, Carmen, je t'aime encore,
Carmen, hélas! moi, je t'adore!

Carmen

À quoi bon tout cela? que de mots superflus!

Don José

Carmen, je t'aime, je t'adore!

Don José

Io non minaccio... io imploro... supplico!
Il nostro passato, Carmen, lo dimentico!
Sì, cominceremo
entrambi un'altra vita,
lontano da qui, sotto altri cieli!

Carmen

Tu chiedi l'impossibile!
Carmen non ha mai mentito;
la sua anima resta inflessibile;
fra lei e te... tutto è finito.
(*Movimento di Don José*)
Mai ho mentito;
fra noi tutto è finito.

Don José

Carmen, è tempo ancora...
O mia Carmen, lasciami
salvarti, te che adoro,
(*con passione*)
Ah! lasciami salvarti
e salvarmi con te!

Carmen

No! so bene che è l'ora,
so bene che mi ucciderai;
ma, ch'io viva o che muoia,
no, non cederò a te!

Don José

Ah! è tempo ancora ecc.

Carmen

Perché pensare ancora
a un cuore che non è più tuo!
No, questo cuore non è più tuo.
Invano dici: "T'adoro!"
Non otterrai nulla da me.
Ah! è vano...
Non otterrai nulla da me!

Don José (*con ansia*)

Allora non mi ami più?
(*disperato*)
Allora non mi ami più!

Carmen (*con tranquillità*)

No! non ti amo più.

Don José

Ma io, Carmen, t'amo ancora,
Carmen, ohimè!, io t'adoro!

Carmen

A che serve tutto ciò? quante inutili parole!

Don José

Carmen, io t'amo, io t'adoro!

Eh bien! s'il le faut, pour te plaire,
Je resterai bandit... tout ce que tu voudras...
Tout! Tu m'entends... tout!
Mais ne me quitte pas,
Ô ma Carmen! ah!
Souviens-toi du passé! Nous nous aimions,
[naguère!

(désespéré)

Ah! ne me quitte pas, Carmen,
Ah! ne me quitte pas!

Carmen

Jamais Carmen ne cédera!
Libre elle est née et libre elle mourra!
(En entendant la foule qui acclame Escamillo dans le cirque, Carmen fait un geste de joie. Don José ne la perd pas de vue. Sur la fin du chœur, Carmen veut entrer dans le cirque; mais Don José se place devant elle et lui barre le passage)

La foule *(dans le cirque)*

Viva! Viva!
La course est belle!
Sur le sable sanglant,
Le taureau s'élançait!
Voyez! Voyez!
Le taureau s'élançait en bondissant,
Voyez!
Frappé juste en plein cœur!
Voyez! Voyez!
Victoire!

Don José

Où vas-tu?

Carmen

Laisse-moi.

Don José

Cet homme qu'on acclame,
C'est ton nouvel amant!

Carmen

Laisse-moi... laisse-moi...

Don José

Sur mon âme,
Tu ne passeras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen

Laisse-moi, Don José, je ne te suivrai pas.

Don José

Tu vas le retrouver, dis...
(avec rage)
tu l'aimes donc?

Ebbene! se occorre, per piacerti,
resterò bandito... tutto quello che vorrai...
Tutto! Capisci... tutto!
Ma non mi lasciare,
o mia Carmen! ah!
Ricordati del passato! Poco fa ci amavamo!

(disperato)

Ah! non mi lasciare, Carmen,
Ah! non mi lasciare!

Carmen

Mai Carmen cederà!
Libera è nata e libera morrà!
(Sentendo la folla che acclama Escamillo nell'arena, Carmen fa un gesto di gioia. Don José non la perde di vista. Verso la fine del coro, Carmen vuole entrare nell'arena; ma Don José si pone davanti a lei e le sbarra il passo)

La folla *(nell'arena)*

Viva! Viva!
La corrida è bella!
Sulla sabbia insanguinata,
il toro si slancia!
Vedete! Vedete!
Il toro si slancia balzando,
vedete!
Colpito giusto al cuore!
Vedete! Vedete!
Vittoria!

Don José

Dove vai?

Carmen

Lasciami.

Don José

Quest'uomo che acclamano,
è il tuo nuovo amante!

Carmen

Lasciami... lasciami...

Don José

Sull'anima mia,
non passerai,
Carmen, è me che seguirai!

Carmen

Lasciami, Don José, non ti seguirò.

Don José

Vai da lui, vero...
(con rabbia)
l'ami dunque?

Carmen

Je l'aime!
Je l'aime et devant la mort même
Je répéterai que je l'aime!
(Nouvelle tentative de Carmen pour pénétrer dans le cirque. Don José l'arrête encore)

La foule *(dans le cirque)*

Viva! Viva!
La course est belle!
Sur le sable sanglant etc.

Don José *(avec violence)*

Ainsi, le salut de mon âme
Je l'aurai perdu pour que toi,
Pour que tu t'en ailles, infâme,
Entre ses bras rire de moi!
Non, par le sang, tu n'iras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen

Non, non, jamais!

Don José

Je suis las de te menacer!

Carmen *(avec colère)*

Eh bien! frappe-moi donc, ou laisse-moi passer!

La foule *(dans le cirque)*

Victoire!

Don José *(éperdu)*

Pour la dernière fois, démon,
Veux-tu me suivre?

Carmen

Non, non!
(arrachant de son doigt un anneau et le lançant à la volée)
Cette bague, autrefois, tu me l'avais donnée...
Tiens!

Don José

Eh bien! damnée!
(Il s'élançait vers Carmen. Carmen veut fuir; mais Don José la rejoint à l'entrée du cirque. Il la frappe; elle tombe et meurt. Don José, éperdu, s'agenouille auprès)

La foule *(dans le cirque)*

Toréador, en garde etc.
(La foule entre en scène)

Don José

Vous pouvez m'arrêter... c'est moi qui l'ai tuée!
Ah! Carmen! ma Carmen adorée!

Carmen

L'amo!
L'amo e davanti alla morte stessa
ripeterò che l'amo!
(Nuovo tentativo di Carmen per penetrare nell'arena. Don José la ferma ancora)

La folla *(nell'arena)*

Viva! Viva!
La corrida è bella!
Sulla sabbia insanguinata ecc.

Don José *(con violenza)*

Così, la salvezza dell'anima
l'avrò perduta perché tu,
tu te ne vada, infame,
fra le sue braccia a ridere di me!
No, perdio, non andrai,
Carmen, è me che seguirai!

Carmen

No, no, mai!

Don José

Sono stanco di minacciarti!

Carmen *(con collera)*

Ebbene! colpiscimi allora, o lasciami passare!

La folla *(nell'arena)*

Vittoria!

Don José *(smarrito)*

Per l'ultima volta, demonio,
vuoi seguirmi?

Carmen

No, no!
(strappandosi dal dito un anello e gettandolo via)
Questo anello, me l'avevi dato un giorno...
Prendi!

Don José

Ebbene! dannata!
(Si slancia verso Carmen. Carmen vuole fuggire; ma Don José la raggiunge all'entrata dell'arena. La colpisce; Carmen cade e muore. Don José, smarrito, s'inginocchia accanto a lei)

La folla *(nell'arena)*

Toreador, attento ecc.
(La folla entra in scena)

Don José

Potete arrestarmi... sono io che l'ho uccisa!
Ah! Carmen! mia Carmen adorata!

Ödön von Horvath

Nota biografica

Ödön von Horvath nasce nel 1901, a Fiume, figlio di un diplomatico dell'impero austroungarico, ungherese di nazionalità, di piccola nobiltà.

Ha una vita giovanile molto movimentata e segue i genitori da un capo all'altro dell'Europa. Di questo periodo della propria vita Horvath ha scritto: «Sono nato a Fiume, sono cresciuto a Belgrado, Budapest, Bratislava, Vienna e Monaco, e ho un passaporto ungherese. E la patria? Non so cosa sia. Sono una tipica mescolanza della vecchia Austria-Ungheria: magiario, croato, tedesco, ceco... il mio nome è magiario, la mia madre lingua il tedesco. Durante l'età scolare ho cambiato quattro volte lingua d'insegnamento e ho frequentato quasi ogni classe in una città diversa. Il risultato era che non ero completamente padrone di nessuna lingua. Quando giunsi la prima volta in Germania, non potevo leggere il giornale benché la mia madrelingua fosse il tedesco. È il tedesco la lingua che parlo di gran lunga meglio delle altre, scrivo soltanto in tedesco, appartengo quindi all'area culturale tedesca, al popolo tedesco. Però il concetto di patria, nella sua falsificazione nazionalistica, mi è estraneo». E ancora: «Quando scoppiò la cosiddetta Grande guerra avevo tredici anni. Ricordo i tempi anteriori al 1914 soltanto come un noioso libro illustrato. Ho dimenticato in genere tutte le mie esperienze di bambino. La mia vita comincia con la dichiarazione di guerra [...] Noi, che in quei gravi tempi eravamo negli anni della pubertà, eravamo poco amati. Dal fatto che i nostri padri cadevano al fronte oppure si imboscavano, erano dilaniati fino a restare storpi oppure facevano i profittatori, l'opinione pubblica traeva la conseguenza che noi ragazzacci di guerra saremmo diventati tutti delinquenti. Avremmo dovuto impiccarci tutti, se non ci fossimo infischiate del fatto che la nostra pubertà coincideva con la Prima guerra mondiale. Eravamo inselvatichiti, non sentivamo né compassione né rispetto. Non avevamo il minimo interesse per le muse né per l'immortalità dell'anima [...] e quando gli adulti crollarono, rimanemmo indenni. In noi non è crollato nulla perché nulla avevamo. Sino a quel momento avevamo soltanto preso atto. Abbiamo preso atto e non dimenticheremo nulla. Mai... [...] La mia generazione è notoriamente scettica e si illude di non avere illusioni. Noi siamo nella felice condizione di poter credere di vivere senza illusione. Ed è forse questa l'unica nostra illusione».

Con questi sentimenti e questi giudizi Horvath affronta lo sfacelo della Germania postbellica, l'inflazione, il terrorismo delle bande armate, le rivoluzioni fallite, il nazismo che comincia a mettere radici.

Le sue opere teatrali più importanti sono quelle scritte negli anni dal 1930 al 1933: *Notte all'italiana*, *Storie del bosco viennese*, *Kasimir e Karoline*, *Fede, speranza e carità*. Con l'avvento di Hitler al potere (1933) è costretto all'esilio. Le opere più significative di questo periodo sono soprattutto due romanzi: *Gioventù senza Dio* e *Un figlio del nostro tempo*.

Durante l'esilio continua ancora la sua peregrinazione attraverso l'Europa, scrivendo molto ma in maniera confusa. Mentre si trova a Parigi, il 1 giugno del 1938, muore, travolto da un albero abbattuto da un fulmine.

Don Giovanni ritorna dalla guerra è del 1936.

Ödön von Horváth
Don Giovanni ritorna dalla guerra
Dramma in tre atti

Personaggi

Don Giovanni e trentacinque donne.

Queste trentacinque donne non soltanto possono, ma addirittura devono essere interpretate da un numero di gran lunga inferiore di attrici, le quali dovranno perciò, quasi tutte, recitare in più ruoli. E ciò non per rendere l'opera più rappresentabile, ma perché è risaputo che non esistono trentacinque tipi differenti di donne, ma un numero notevolmente inferiore. Siccome nella realtà gli stessi tipi fondamentali si ripetono in continuazione, anche in scena essi verranno rappresentati dalle stesse attrici. E pur tuttavia trentacinque personaggi femminili erano indispensabili per mostrare le possibili evoluzioni dei singoli tipi.

Diamo ora l'elenco dei personaggi in ordine di apparizione:

Don Giovanni - Due soubrette di una certa età - Tre donne - La nonna -
La serva - Due prostitute - La madre superiora - La sorella - La vedova -
Due artiste - La cameriera - La madre - Le sue due figlie - Quattro signore -
Una signora di Berna - La donna grassa - La bionda - La bruna - La vicina -
Una maschera - Due vecchie - Due paesane - Una ostessa - Due ragazzine.

Segue ora l'elenco dei singoli ruoli femminili in rapporto al tipo fondamentale (fra parentesi l'atto relativo alla loro entrata in scena).

Primo ruolo: La prima soubrette di una certa età (I) - La madre superiora (I, II) - La madre (II, III) - La prima vecchia (III).

Secondo ruolo: La seconda soubrette di una certa età (I) - La vedova (II) - La prima signora (II, III).

Terzo ruolo: La prima donna (I) - La vicina (II) - La seconda vecchia (III) - L'ostessa (III).

Quarto ruolo: La nonna (I, III).

Quinto ruolo: La serva (I, III) - La seconda signora (II, III) - Una maschera (III).

Sesto ruolo: La prima ragazza (I) - La cameriera (II) - La terza signora (II) - La seconda paesana (III).

Settimo ruolo: La seconda ragazza (I) - La seconda figlia (II, III) - La prima paesana (III).

Ottavo ruolo: La sorella (I) - La prima artista (II) - La prima figlia (II, III) - La quarta signora (II).

Nono ruolo: La seconda artista (II) - Una signora di Berna (II) - La seconda paesana (III).

Gli altri sono ruoli minori: La seconda e la terza donna (I) - La donna grassa (II) - La bionda (II) - La bruna (II) - La prima e la seconda ragazzina (III).

Tempo e luogo dell'azione

Il dramma ha inizio nel tardo autunno del 1918 e non va molto oltre. È composto di tre atti e ventitré quadri. Naturalmente non si tratta di quadri in senso stretto, ma quasi sempre di piccole scene che si svolgono in uno spazio molto ristretto.

Il luogo dell'azione verrà appena schizzato non solo per non interrompere la rappresentazione dei singoli atti, ma anche per dare più enfasi alla parola.

Sommario

Atto primo: *La guerra è finita*

1. Teatro al fronte; 2. Una strada; 3. La stanza della nonna; 4. Un angolo di strada; 5. La stanza della seconda ragazza leggera; 6. L'ospedale; 7. La stanza della nonna.

Atto secondo: *Nel vortice dell'inflazione*

1. L'ospedale; 2. Il caffè; 3. La stanza della madre; 4. A casa di uno speculatore; 5. Un palco all'opera; 6. Sul campo di pattinaggio; 7. La stanza della madre; 8. Nella bottega delle due artigiane; 9. La stanza della madre.

Atto terzo: *Il pupazzo di neve*

1. Una scala; 2. La stanza della madre; 3. A casa dello speculatore; 4. Nel bosco innevato; 5. Il pupazzo di neve; 6. Davanti alla porta della nonna; 7. Cimitero.

Atto primo ***La guerra è finita***

Tardo autunno 1918. Teatro al fronte in una baracca. Un camerino molto primitivo. Due soubrette già piuttosto avanti negli anni preparano le valigie. In lontananza si ode un rullo di tamburi e uno squillo di tromba. Piove.

Prima soubrette - La guerra è finita e noi l'abbiamo persa.

Seconda soubrette - Non trovo la mia parrucca rossa.

Prima soubrette - Il direttore è presso il comando. C'è stato un ammutinamento da parte dei rinforzi, e hanno deposto il colonnello, quello grasso. Non ci sono più ufficiali. Un caporale fa da generale.

Seconda soubrette - Vorrei non avere mai firmato questo contratto da cani. Soubrette in un teatro al fronte! Io che ho recitato nel ruolo di Margherita! Credi che andremo in scena stasera?

Prima soubrette - Lo sa Dio! L'importante è che ci sia presto la pace.

Seconda soubrette - Sono curiosa di vedere come si metteranno ora le cose con il teatro... Eccola la parrucca rossa! (*se la mette in testa a mo' di cappello; la sveglia si mette a suonare*) A cuccia! (*blocca la suoneria*)

Prima soubrette - (*guarda la sveglia*) Oggi è una data storica. Alle dodici comincia l'armistizio.

Seconda soubrette - (*davanti lo specchio*) Allora fra venti minuti. (si ode in lontananza uno scoppio di granata)

Prima soubrette - Quanti ne cadranno ancora...

Seconda soubrette - Mi spiace solo per le donne che resteranno senza uomini.

Prima soubrette - Ma che dici? Forse che gli uomini non sono anche loro degli esseri umani?

Seconda soubrette - No.

Entra Don Giovanni con addosso un'uniforme sporca, senza stellette, senza armi.

Prima soubrette - (*perplessa*) Desidera?

Don Giovanni (*alla seconda soubrette*) La sto cercando. Ci conosciamo.

Seconda soubrette - Noi? E dove ci saremmo incontrati?

Don Giovanni L'ho vista in due operette.

Seconda soubrette - (*improvvisamente interessata*) Quali?

Don Giovanni (*la guarda fisso*) - L'ho dimenticato. So solo che lei stava ad aspettare accanto alla buca del suggeritore. Sapeva che lui sarebbe venuto. Le tendine erano bianche, ricorda? Questo era il suo primo ruolo. Un'altra volta lei stava scrivendo una lettera, di notte, e sapeva che lui avrebbe risposto. Il suo modo di sorridere mi ricordava una donna di prima della guerra. Certe volte mi sembra che siano passati cent'anni... Hm. Le posso fare un regalo, un regalino, in segno di riconoscenza per avermi ricordato... (Sorridente e le porge un pacchetto di sigarette) Sigarette, l'unica mia conquista bellica. Sigarette vere, egiziane... (*abbassa il capo in segno di saluto ed esce*).
Silenzio.

Seconda soubrette - Che te ne pare?

Prima soubrette - È impazzito.

In patria. Una fila di donne davanti a un negozio di generi alimentari vuoto.

Prima donna - Niente pane, niente sale, niente grasso... È questa la pace?!

Seconda donna - Si calmi, signora portinaia! L'importante è che gli uomini siano ritornati a casa dalle ecatombi del fronte.

Prima donna - Al mio benamato consorte un po' di mitraglia non gli avrebbe fatto mica male. Ma ha i piedi piatti e per tutta la guerra se n'è stato sempre rintanato in casa, dietro la stufa, e, se solo mi azzardo a protestare, sono sberle. Guerra o pace, per me non cambia nulla!

Terza donna - Ma non dica eresie! Il mio povero Joseph è rimasto in Siberia, e chissà quando tornerà. Se ne accorgerà quanto le mancheranno le botte, quando non ci sarà più nessuno che gliele possa dare.

Prima donna - Io, dei signori dell'universo, me ne sbatto.

Don Giovanni - (*entra e si rivolge alle donne*) Cerco la signora portinaia.

Prima donna - (*interrompendolo, risoluta*) Sono io.

Don Giovanni - Suo marito mi ha detto che lei era qui. Vengo da casa sua...

Prima donna - (*interrompendolo ancora una volta*) Cosa vuole?

Don Giovanni - Solo un'informazione... (*si guarda intorno come se qualcuno lo stesse inseguendo; lentamente*) Prima della guerra abitava qui da lei, al terzo piano, a sinistra, una signorina... La sto cercando. Suo marito, poco fa, mi diceva che è andata via, ma non ha saputo dirmi dove.

Prima donna - (*lo fissa*) Una signorina... (*si interrompe di scatto e lo riconosce inorridita*) Gesummaria! Ora la riconosco! Che Dio ci scampi e liberi, credevo che fosse morto!

Don Giovanni - (*sorride*) Ero solo disperso.

Prima donna - Si vede che ancora succedono i miracoli. Dunque, la signorina se n'è andata. Ora abita da sua nonna.

Don Giovanni - (*ascolta sorpreso*) Dove?

Prima donna - Come si chiama quel paesino? (*guarda nella sua agenda*) Ah, eccolo. Si chiama... (*gli mostra l'indirizzo*)

Don Giovanni - (*lo legge*) Così lontano?

Prima donna - Sì.

(*silenzio*).

Don Giovanni - (*lentamente*) Quando è andata via?

Prima donna - Nel 1915. Me lo ricordo perché quel giorno c'era stata la grande vittoria di Gorlice e una bufera aveva fatto a pezzi la nostra bandiera.

Don Giovanni - A Gorlice c'ero anch'io.

Prima donna - Beh, il passato è passato!

(*silenzio*).

Don Giovanni - È per questo che non mi ha risposto. Le ho scritto sei settimane fa.

Prima donna - Abbiamo rispedito tutto al nuovo indirizzo, ma in guerra si perde tanta posta!

Don Giovanni - Sì. (*guarda in alto*) Chi ci abita ora al terzo piano a sinistra?

Prima donna - Una dentista. Con la guerra è cambiato tutto. I dentisti maschi sono morti in guerra e così hanno studiato le donne. Io, però, come paziente non mi fiderei di una donna.

Don Giovanni - (*sorride di nuovo leggermente*) Perché no? (*si guarda di nuovo intorno come se qualcuno lo stesse inseguendo*) Allora vado dalla nonna. (*esce*)

Prima donna - Buon viaggio, signore! Buon viaggio! (*rivolta alle donne*) Sapete chi era? Un tempo, in città, era molto noto per le sue avventure erotiche! Ha piantato la fidanzata prima delle nozze, poco prima della guerra, e se l'è spassata con migliaia di sgualdrinelle da quattro soldi, mentre lei, la sua fidanzata, era un'anima pura, un angelo. Adesso pare sia preso dai rimorsi... Beh, se questo Don Giovanni fosse stato il mio fidanzato, io l'avrei strangolato!

Terza donna - *(con cattiveria)* Però non ci avresti mica sputato sopra!

Prima donna - *(sogghigna)* Questo è un altro paio di maniche.

In una cittadina di provincia. La nonna seduta in poltrona legge il giornale.

Nonna - *(chiama)* Anna! Anna! *(sopraggiunge la serva)* Il giornale scrive che da ieri le armi tacciono. Ora cominciano i saccheggi anche da noi. Hanno ammazzato il macellaio e ferito il commerciante di legname. Chiudi le finestre, chiudi le porte, a doppia mandata, cretina!

Serva - *(apostrofa)* Non sono una cretina, io, capito?! Adesso i tempi sono cambiati anche da noi e pure una serva ha diritto di essere trattata diversamente, capito?!

Nonna - *(strilla)* Non saranno i tuoi tempi nuovi a farmi cambiar tono! Sono arrivata a settantasei anni e ne ho viste di cotte e di crude: guerre, paci, rivoluzioni... Io non cambio! Chiudiamo tutto!

Serva - *(sarcastica)* A doppia mandata, a doppia mandata! *(esce)*

Nonna - *(la segue con lo sguardo furioso brontolando)* Bestia... Suonano al portone. *(la Nonna ha un sobbalzo e tende l'orecchio impaurita; quindi riprende a strillare)* Anna! Anna! Chi è che suona?

Serva - *(di ritorno con una lettera; con tono quasi solenne)* È arrivata una lettera...

Nonna - Una lettera? Chi mai può avermi scritto?

Serva - Non è per lei. È per la signorina...

Nonna - Per chi? *(si alza spaventata)*

Serva - Per la povera signorina.

(silenzio)

Nonna - Fa' vedere.

Serva - *(le porge la lettera)* Viene dal fronte. *(fissa la busta e riflette)* La povera signorina, è morta già da due anni, e oggi riceve una lettera...

Nonna - *(interrompendola)* Rispediscila al mittente.

Serva - Al fronte?

(silenzio)

Nonna - *(con una decisione improvvisa apre la lettera e la legge)* «Carissima»... ah, è lui... *(dà una scorsa alla lettera)* «verrò e sarò solo tuo» *(tende l'orecchio)* Solo tuo? Di una morta? *(si fa il segno della croce)* Che Iddio lo assista!

Un angolo di strada di notte. La luna illumina un'insegna: «Oltre questo limite si spara a vista». Sotto la scritta cavalli di Frisia. Sopraggiungono due prostitute.

La prima ragazza - *(trattiene con uno strattone la seconda ragazza; a voce bassa)* Ferma! Non sai leggere?!

La seconda ragazza - *(scorge l'insegna)* Accidenti!

La prima ragazza - Ancora un passo e sparano. Là ci sono i rossi. Silenzio.

La seconda ragazza - Ieri da me c'è stato un bianco.

La prima ragazza - Per me sono tutti gli stessi: senza colore... *(al chiaro di luna dà una scorsa al manifesto attaccato alla parete, apatica)* Donne, madri, figlie. Dove sono i vostri uomini? Nella fossa comune. Finiamola col predominio del maschio. *(si gira e sogghigna)* Finiamola. *(appare Don Giovanni con l'aria di voler proseguire)*

La seconda ragazza - *(sottovoce)* Fermo! *(Don Giovanni si ferma)* Oltre questo limite si spara a vista.

Don Giovanni - Perché?

La prima ragazza - *(alla seconda ragazza)* È un bel tipo. Mi piace. Chiede perché gli sparano addosso. *(a Don Giovanni)* Sei straniero?

Don Giovanni - *(sorridente)* No. Vengo dalla luna.

La seconda ragazza - Raccontaci qualcosa della luna!

Don Giovanni - Sulla luna non c'è che morte... *(solo ora scopre l'insegna e i cavalli di Frisia)* Qual è la strada per la stazione?

La prima ragazza - La stazione è un ammasso di rovine fumanti. È stata bombardata, signore. Non li legge i giornali?

Don Giovanni - No.
La prima ragazza - Dove vuoi andare?
Don Giovanni - A casa.
La seconda ragazza - Dalla mamma?
Don Giovanni - (*tende l'orecchio*) Magari.
La prima ragazza - I treni non viaggiano. «Tutte le ruote si fermano se il tuo braccio robusto lo vuole». Sei rosso o bianco?
Don Giovanni - Non sono nulla. (*consulta un orario ferroviario*) Devo cambiare ancora una volta, una volta sola... A quest'ora forse potrei essere già arrivato.
(*si odono in lontananza degli spari*)
La seconda ragazza - Ricominciano a sparare.
Don Giovanni - È stata una mitragliatrice leggera. Dove si può pernottare da queste parti?
La prima ragazza - Solo da noi. Gli alberghi sono occupati dai militari.
(*silenzio*)
Don Giovanni - Ho voglia solo di dormire e nient'altro.
La prima ragazza - Tutto qui? Lavoriamo sotto tariffa.
Don Giovanni - (*sorride*) Non sono un imprenditore.
(*silenzio*)
La prima ragazza - Allora preferisco restare dove sono.
La seconda ragazza - (*alla prima ragazza*) Ti uccideranno!
La prima ragazza - Un ubriaco si trova sempre.
La seconda ragazza - (*a Don Giovanni*) Vieni!

Una stanza disadorna con letto, sofà e lavandino di ferro. Don Giovanni entra con la seconda ragazza.

La seconda ragazza - (*accende la luce*) Entra pure, questo è il mio castello.
Don Giovanni - Dormirò sul sofà.
La seconda ragazza - Puoi dormire anche nel letto...
Don Giovanni - Grazie. (*si guarda intorno come se qualcuno lo stesse inseguendo*) C'è odore di lillà.
La seconda ragazza - Non prendermi in giro.
Don Giovanni - Ma c'è davvero odore di lillà. Che ora s'è fatta?
La seconda ragazza - E ancora troppo presto.
Don Giovanni - (*si siede sul sofà*) Per favore, apri la finestra.
La seconda ragazza - La finestra? Perché faccia più freddo?
Don Giovanni - Sento caldo.
La seconda ragazza - (*l'osserva*) Hai la febbre? Sta' attento, c'è in giro un male misterioso e la gente muore come le mosche. Tutto è infetto e l'aria è piena di bacilli. La chiamano influenza, ma è la peste. Ti senti stanco?
Don Giovanni - Sì.
La seconda ragazza - (*indica il cuore*) Senti delle fitte?
Don Giovanni - Sì.
La seconda ragazza - Vieni, mettiti a letto, ti copro.
Don Giovanni - (*sorride stanco*) Sei una brava ragazza.
La seconda ragazza - Sono brava soltanto perché mi piaci. Coricati!
Don Giovanni - (*si alza*) No, non posso ammalarmi. (*va su e giù*)
La seconda ragazza - (*fra l'offeso e l'ironico*) Hai ancora dei grandi progetti?
Don Giovanni - Dipende.
(*silenzio*)
La seconda ragazza - Sei sposato?
Don Giovanni - (*sorride leggermente*) Quasi.
La seconda ragazza - Quindi sei fidanzato.
Don Giovanni - Sono fedele.
La seconda ragazza - (*sorride*) Da quando?
Don Giovanni - Dal tempo della guerra. (*sogghigna leggermente*)

La seconda ragazza - *(lo fissa di scatto)* Peccato.
Don Giovanni - Zitta! *(tende l'orecchio)* Qualcuno mi sta chiamando per nome. *(guarda in alto)*
La seconda ragazza - Come ti chiami?
Don Giovanni - Chi abita sopra di noi?
La seconda ragazza - Sopra di noi non c'è che il tetto e poi nulla.
Don Giovanni - Veramente?
La seconda ragazza - Sì. *(Don Giovanni si mette sul sofà. La seconda ragazza se ne sta seduta sul letto e lo guarda)* Sei stato molto tempo in guerra?
Don Giovanni - Finché è durata.
La seconda ragazza - Anche sul fronte orientale?
Don Giovanni - Dappertutto.
(silenzio)
La seconda ragazza - Mio padre è caduto a Gorlice.
Don Giovanni - A Gorlice c'ero anch'io.
La seconda ragazza - Forse hai conosciuto mio padre. Era nel 124° Reggimento della milizia territoriale, un tipo alto, non potevi non notarlo, con una barba nera...
Don Giovanni - Non l'ho conosciuto.
La seconda ragazza - Peccato. *(sorridente leggermente e si corica)*
(silenzio)
Don Giovanni - Chi c'è sotto il mio letto?
La seconda ragazza - *(balza in piedi spaventata)* Cosa?! Dove? *(si guarda intorno impaurita)* Non c'è nessuno.
Don Giovanni - Pensavo fosse un cane.
La seconda ragazza - Tu devi avere la febbre e vaneggi...
Don Giovanni - *(si alza di nuovo)* Non sono ammalato, mi sento solo male...
La seconda ragazza - Coricati piuttosto!
Don Giovanni - No. *(va su e giù)* Hai carta da lettere?
La seconda ragazza - *(perplessa)* Perché?
Don Giovanni - Vorrei scrivere una lettera...
La seconda ragazza - *(sogghigna)* Alla tua fidanzata?
Don Giovanni - Sì. Forse hai ragione tu che sono ammalato e che dovrà ancora passare del tempo... *(si porta la mano al cuore e si rimette seduto sul sofà)* Veramente volevo farle una sorpresa.
La seconda ragazza - Non vi vedete da molto?
Don Giovanni - Non ci siamo visti per tutto il tempo della guerra.
La seconda ragazza - *(ironica)* Ti è stata fedele?
Don Giovanni - *(s'impunta, quindi con sicurezza)* Sì.
La seconda ragazza - *(ironica)* Ti ha scritto ogni giorno?
Don Giovanni - No. Mai. A ragione. Perché è colpa mia se ci siamo lasciati... Lei però mi aspetta.
La seconda ragazza - Come fai ad essere così sicuro?
Don Giovanni - Lo so. *(si corica di nuovo)*
(silenzio)
La seconda ragazza - È la prima volta che m'imbatto in un tipo come te. Ma forse non ho mai conosciuto uomini veri perché, quando ho cominciato, erano tutti in guerra.
Don Giovanni - Quando?
La seconda ragazza - L'ho dimenticato. *(sogghigna)*
Don Giovanni - Io no.
La seconda ragazza - So solo che pioveva. Eccoti la tua carta da lettera. *(la mette sul tavolo)*
Don Giovanni - *(debolmente)* Grazie.
(silenzio)
La seconda ragazza - Dove abita la tua fidanzata?
Don Giovanni - Da sua nonna.
La seconda ragazza - *(sbadiglia e si sveste meccanicamente)* Voi uomini non ve la

meritate nemmeno, una donna... O Dio, cosa siete voi, tutti quanti, al confronto del mio povero babbo! Nulla. Assolutamente nulla. *(continua a sbadigliare)* Bisognerebbe buttarvi via, tutti. In realtà vi odio tutti. Mi senti? *(Don Giovanni ha perso coscienza)* Ehi, ehi! Che ti prende? *(va lentamente verso il sofà, si piega su di lui, lo guarda)* Sei morto?

In ospedale. È di guardia l'infermiera giovane. Notte. Entra la superiora per un controllo.

Superiora - È successo qualcosa?

Sorella - Madre, il signore, per il quale avevamo perso ogni speranza, ha ripreso coscienza.

Superiora - Davvero?

Sorella - Solo per qualche istante, ma il dottore dice che ora è fuori pericolo.

Superiora - Si è saputo chi è?

Sorella - Si sa solo che sta tornando dalla guerra. Il dottore dice che, a giudicare dalle cicatrici, deve essere stato ferito gravemente... *(si guarda intorno timorosa)* È posseduto dal Maligno.

Superiora - Ma cosa dici?!

Sorella - Poco fa parlava con la fidanzata. Diceva che si pentiva di tutti i suoi peccati. Peccati mortali, orribili, mai sentiti prima! E mentre li enumerava, se ne inorgoglia, se ne vantava.

Superiora - Ha quasi quaranta di...

Sorella - *(l'interrompe)* No, non era per la febbre. Tutto quello che ha detto è vero, lo sento... Madre, è il diavolo!

Superiora - Zitta! Silenzio.

Sorella - Sinora l'ho curato. Ora, però, non vorrei più farlo.

(silenzio)

Superiora - È tuo preciso dovere prestare le tue cure anche al diavolo, se dovesse ammalarsi. *(mentre sta per allontanarsi, si gira ancora una volta verso la sorella)* E ricordati: c'è solo Uno al quale puoi rivolgerti se vuoi sfuggire a te stessa. *(la Sorella balza in piedi e la fissa)* La pace sia con te. *(esce)*

Di nuovo nella cittadina di provincia. La Nonna è seduta nella sua poltrona e legge una lettera. La Serva pulisce il pavimento.

Nonna - Deve essere ancora ammalato, se no sarebbe già qui. Scrive che una volta è stato ferito gravemente e che solo allora ha sentito di appartenere a una sola donna. Eh sì, il signorino ha avuto paura dell'inferno e così si è ripromesso di riparare a tutto. *(ridacchia con astio)*

Serva - Non sarebbe il caso di scrivergli che la povera signorina è morta già da un pezzo?

Nonna - Tu, occupati del pavimento!

Serva - Ma è già la quinta lettera...

Nonna - Che continui a scrivere fino a quando il diavolo non se lo sarà portato via! *(dà ancora uno sguardo alla lettera e sogghigna)* Sta cercando l'anima.

Serva - *(l'apostrofa di scatto)* Lasci in pace i morti!

(silenzio)

Nonna - Tu sai quello che le ha fatto, tu sai come è morta. Che la cerchi ora, voglio dirglielo io stessa che è stato lui a ucciderla. Desidero una sola cosa: esserci quando tornerà...

Serva - *(l'interrompe)* Se non riceve risposta non verrà.

Nonna - Verrà, verrà.

Serva - No, non verrà.

(silenzio)

Nonna - *(con impazienza)* Come fai a saperlo? Lo conosci?

Serva - No. Posso immaginarmelo.

Nonna - *(sarcastica)* Che aspetto ha?

Serva - Non è questa la cosa più importante. Potrebbe anche avere la gobba.

(silenzio)

Nonna - Con la gobba o senza, vedrai se non starà qui di fronte a me. Dovessi aspettare cent'anni, aspetterò, eccome se aspetterò...

(suonano al portone. La Nonna sobbalza. La Serva si allontana per aprire. La Nonna tende

l'orecchio tremante)

Nonna - *(strilla)* Anna! Anna! Chi è che suona?!

Serva - *(entra)* Era solo un mendicante.

Nonna - Non gli avrai mica dato nulla?

Serva - No. *(riprende a pulire il pavimento)*

Nonna - *(legge il giornale)* I tuoi tempi nuovi sono passati alla svelta. Un mendicante resta sempre un mendicante. Il giornale scrive che stanno tornando i vecchi tempi...

Serva - *(borbotta)* Non per Lei...

Nonna - *(tende l'orecchio)* Hai detto qualcosa?

Serva - No, niente.

Atto secondo ***Nel vortice dell'inflazione***

Due mesi dopo. Un corridoio d'ospedale. La Superiora comunica a una vedova velata l'improvvisa morte del marito.

Vedova - Non riesco a crederci.

Superiora - Dio dà e Dio toglie.

Vedova - Ha passato quattro anni in trincea ed è stato ferito solo leggermente. Ora che finalmente è tornata la pace, muore per un raffreddore, a letto.

Superiora - Anche l'influenza fa parte della guerra...

Vedova - *(singhiozzando)* Dio mio, Dio mio! *(si riprende)* Non potrei vederlo?

Superiora - Fra dieci minuti, signora, il tempo di vestirlo. *(le fa un cenno amichevole con il capo e sta per uscire da sinistra)*

Don Giovanni - *(entra da sinistra. Senza colletto, non rasato e con un viso stanco, giallo. Alla Superiora)* Madre, è arrivata la posta? Nel sentire la sua voce la vedova tende l'orecchio.

Superiora - *(a Don Giovanni)* Sì.

Don Giovanni - E per me di nuovo nulla?

Superiora - *(lo fissa)* Dica un po', cosa aspetta già da otto settimane?

Don Giovanni - Aspetto una risposta. Ma se non la ricevo... *(sogghigna)* Niente. Tutto resta come prima.

(silenzio)

Superiora - Dovrebbe distrarsi un po'... *(esce da sinistra)*

Don Giovanni - *(la segue con lo sguardo)* Distrarmi?!

(sorridente leggermente e fa per allontanarsi verso destra passando accanto alla vedova. La vedova l'afferra di scatto per il braccio)

Don Giovanni - *(si arresta, perplesso)* Desidera?

Vedova *(lentamente)* Sei tu, no?

Don Giovanni - *(non capisce)* Chi? Chi sono? *(si guarda intorno come per cercare aiuto)*

Vedova - Ma sì che ci conosciamo.

Don Giovanni - Hm. Non riesco a vedere attraverso il velo. *(sorridente. La vedova solleva il velo: è una vecchia. Don Giovanni fa un passo indietro, imbarazzato)* Onestamente...

Vedova - *(l'interrompe)* Come sta la tua fidanzata? *(Don Giovanni ha un sobbalzo. La fissa)* È felice con te? O ti ha tradito come tu hai tradito me? Ti è stata fedele? È un angelo, no? *(ride)*

Don Giovanni - Adesso so chi sei...

Vedova - *(con astio)* Mi hai riconosciuto?

Don Giovanni - Dal tuo modo di ridere. *(si porta una mano al cuore e si piega un po' in*

avanti)

Vedova - (*l'osserva con astio*) Senti delle fitte lì dentro?

Don Giovanni - (*sorride stancamente*) La guerra mi ha lasciato qualcosa al cuore. L'influenza ha solo peggiorato la cosa.

Vedova - (*lentamente, come in attesa*) Te la sei beccata pure tu?

Don Giovanni - Eccome!

Vedova - E sei ancora vivo?

Don Giovanni - Credo di sì. (*sogghigna*)

(*silenzio*)

Vedova - Mio marito è morto.

Don Giovanni - Mi dispiace...

Vedova - (*l'interrompe*) Sta' zitto. Silenzio. Ci ha perdonato tutto, mio marito, a me e a te. Adesso lui è morto mentre tu sei ancora vivo. Tu... (*l'aggredisce*) Perché non sei crepato tu?! Cosa ci stai a fare ancora su questa terra?! Dovunque tu vada, porti soltanto sfortuna, soltanto sfortuna!

(*silenzio*)

Don Giovanni - (*lentamente*) Credo di essere diventato un altro con la guerra.

Vedova - (*sarcastica*) Con i tuoi talenti?

Don Giovanni - Credo di averli persi.

Vedova - No. Resti quello che sei.

Don Giovanni - Sono stanco.

Vedova - Bisognerebbe cancellarti.

Don Giovanni - Lo so che non porto fortuna alle signore... (*ride leggermente*)

Vedova - A loro non sfuggirai.

Nello stanzino di un piccolo caffè di città siedono due artiste. Fuori splende il sole ma le tendine non lasciano filtrare la luce. La musica suona un boston. Nella sala centrale si balla.

Prima artista - Là c'è uno che potrebbe piacermi.

Seconda artista - Dove?

Prima artista - Ha un certo non so che.

Seconda artista - Da qui non riesco a vederlo.

Prima artista - Vai a guardartelo dall'altra parte.

Seconda artista - Devo andarci? Per un uomo? Oh, Peter! Che mi riserba ancora il futuro...

Prima artista - Non trova posto...

Seconda artista - Ci perderemo.

Prima artista - Sta venendo!

Don Giovanni - (*è seguito da una cameriera che lo aiuta a togliersi il cappotto*)

Possibile che non ci sia da nessuna parte un locale senza musica?

Cameriera - No, da nessuna parte.

Don Giovanni - Ballano dappertutto?

Cameriera - È da quattro anni che non balliamo, adesso vogliamo rifarci.

Don Giovanni - Anche a mezzogiorno?

Cameriera - Anche la mattina.

Don Giovanni - Hm. (*si siede*) Un cognac. (*la Cameriera esce. Don Giovanni comincia a scrivere una lettera*)

Seconda artista - (*alla Prima artista che continua a sbirciare Don Giovanni*) Vogliamo ballare?

Prima artista - Ballerò con quello là...

Seconda artista - Sei impazzita?

Prima artista - (*si alza*) Lo inviterò.

Seconda artista - Se lo fai...

Prima artista - (*l'interrompe*) Non minacciarmi, Charlie! (*va da Don Giovanni*) Posso?

Don Giovanni - (*non capisce*) Come?

Prima artista - Vorrei ballare con lei.

Don Giovanni - (*perplesso*) Ballare?!

Prima artista - La sorprende il fatto che una donna la inviti a ballare, ma il mondo si è capovolto, signore, e poi, perché soltanto agli uomini deve essere concesso di fare i Don Giovanni? Cosa sta scrivendo?

Don Giovanni - Una lettera.

Prima artista - Affari?

Don Giovanni - (*sorride*) Sì.

Prima artista - Mi faccia vedere la sua scrittura...

Don Giovanni - Perché?

Prima artista - Me ne intendo un po'.

Don Giovanni - Basta la busta?

Prima artista - Basta, basta! (*osserva la busta e spalanca gli occhi per la meraviglia*) Cielo, apriti...

Don Giovanni - (*osserva la prima artista. Di scatto*) Allora, vuole ballare con me?

Prima artista - (*lo fissa*) Sì.

Don Giovanni - (*sorride*) Temo di avere disimparato.

Prima artista - (*meccanicamente*) Non è possibile.

Don Giovanni - (*la fissa*) E i nuovi balli poi non li conosco ancora. (*si alza*)

Prima artista - (*quasi sottovoce*) Deve solo muoversi. Venga, La guido io. (*si allontana con lui verso la sala centrale*)

Seconda artista - (*sola, segue con lo sguardo i due, quindi si alza, va al tavolo di Don Giovanni e legge l'inizio della lettera*) «Ti ho chiamata, ma tu non rispondi... Bene, allora resterò chi sono». (*guarda verso la sala centrale*) Chi è lei?

Cameriera - (*entra con il cognac. Rivolta alla Seconda artista che non l'ha vista arrivare*) È sua la lettera?

Seconda artista - (*si spaventa*) No. (*rimette veloce la lettera sul tavolo e sorride imbarazzata*)

Cameriera - Vai al tuo posto, marsch!

Secondo artista - Come si permette?!

Cameriera - Marsch! Se no racconto alla sua amica quello che mi ha offerto, disgraziata... (*posa il cognac sul tavolo di Don Giovanni ed esce. La Seconda artista si siede di nuovo al proprio posto, sprofonda la testa fra le mani e piange*)
(*Don Giovanni e la Prima artista tornano dal ballo, ma non si siedono*)

Don Giovanni - Lei, allora, è un'artista?

Prima artista - Sì. (*gli mostra un fazzolettino*) Ecco, questa è la mia professione. (*glielo infila nel taschino*) Batik. Disegno originale.

Don Giovanni - Grazie.

Prima artista - Studio anche disegno.

Don Giovanni - Davvero?

Prima artista - Le farei volentieri il ritratto.

Don Giovanni - Cosa crede che gliene verrà?

Prima artista - Non ho mai disegnato un uomo.

Don Giovanni - Solo paesaggi?

Prima artista - No. Solo donne. Pausa.

Don Giovanni - Vogliamo ballare?

Prima artista - (*sottovoce*) Sì.

Don Giovanni - Ma solo sino a quando si fa buio. (*sorride*)

Prima artista - (*confusa*) Cosa intende dire?

Don Giovanni - Sono stato a letto per otto settimane. Oggi è la prima volta che fa bel tempo e mi hanno permesso di uscire dall'ospedale, ma devo rientrare presto, per evitare una ricaduta. Le ricadute sono pericolose, sa, il mio cuore... (*sorride*)

Prima artista - Che cosa ha?

Don Giovanni - Ho avuto una brutta influenza.

Prima artista - (*impaurita*) È ancora contagioso?

Don Giovanni - (*sorride*) Oggi non sono più un pericolo...

Prima artista - Sa, ancora non vorrei morire.

Don Giovanni - Nemmeno io. *(la fissa di scatto)*
Prima artista - *(insicura)* Che c'è?
Don Giovanni - Mi ricordi qualcuno che non mi ha risposto...
Prima artista - *(lo fissa)* Da quando ci diamo del tu?
Don Giovanni - *(non sente la domanda)* Non le rassomigli. *(si porta la mano al cuore.*
Pausa)
Prima artista - *(di scatto)* Vieni! *(se ne va con lui nella sala)*
Seconda artista - *(rimasta sola, grida all'improvviso)* Il conto, il conto!
Cameriera - *(entra)* Non sono mica sorda! Tre milioni.
(la Seconda artista paga e si alza)
Cameriera - *(sogghigna)* Mi pare che stiano seducendo la sua amica...
Seconda artista - *(con voce spenta)* Conosce quell'uomo?
Cameriera - *(guarda verso la sala)* Chi è? Mi sembra di conoscerlo, non so perché...

Una vittima dell'inflazione, la Vedova di un professore universitario, deve affittare una delle sue due stanze. È madre di due figliole: la prima, vent'anni, impiegata; la seconda, quindici anni, senza occupazione. In questo momento la madre sta frugando in un cassetto, mentre la seconda figlia è davanti allo specchio dell'armadio.

Seconda figlia - Hai già pignorato i lampadari?
La madre - Sì.
Seconda figlia - Allora non abbiamo più nulla. *(si guarda le gambe allo specchio)*
La madre - Possediamo ancora diciassette miliardi. *(sogghigna e diventa all'improvviso seria. Con voce spenta)* Mi impicco.
Seconda figlia - Non stare sempre a lagnarti, mamma! Cosa dovrei dire io? Tu almeno hai conosciuto tempi migliori, sei stata in Riviera, a Parigi, in Norvegia, ma io? Per quanto mi ricordi, non fai che lagnarti, c'è da impazzire!
La madre - Mi rimproveri pure?
Seconda figlia - Certo che ti rimprovero, perché la colpa è tua e di nessun altro! Perché non mi hai fatto studiare l'anno scorso, quando i nostri soldi valevano ancora qualcosa?! Ora potrei esibirmi e non saremmo costrette ad affittare la tua stanza. Ma una figlia ballerina non ti sembrava una cosa abbastanza onorevole, mentre è più onorevole impegnare tutto, signora professoressa, non è vero? Lascia che ti dica però una cosa: io non me ne starò qui a marcire con te, signora professoressa...
La madre - Greti, Greti, come sei cattiva...
Seconda figlia - Papà mi avrebbe lasciato ballare. Papà era un uomo pratico.
La madre - *(esplode)* Cosa ne sai tu di tuo padre?! Quando è partito per la guerra, non avevi nemmeno dieci anni!
Seconda figlia - Stai zitta tu! Ho letto le lettere che ti ha scritto dal fronte...
La madre - *(l'interrompe)* Tu?
Seconda figlia - Sì. Ieri. Mi sono presa la libertà di forzare la tua scrivania, signora professoressa...
La madre - Vergognati.
Seconda figlia - Vergognati tu! Sai bene cosa ti scriveva papà, e sai pure perché non ci hai permesso di leggere le sue lettere... Cosa c'era scritto in quelle lettere, signora professoressa!
La madre - *(urla)* E non mi chiamare sempre signora professoressa!
Seconda figlia - *(urla ancora più forte)* Lascia che Greti studi quello che vuole, scriveva papà, i tempi sono cambiati!
(silenzio)
La madre - *(l'aggredisce di scatto)* Non guardarti sempre le gambe!
Seconda figlia - *(sarcastica)* Perché no? Chi ha delle belle gambe, le può mostrare tranquillamente...
La madre - Se ti vedesse tuo padre dal cielo!
(suonano)
Seconda figlia - Sarà il venditore di carbone.
La madre - Gli dirò di passare domani. *(si allontana per aprire la porta di casa)*

Seconda figlia - (*ironica*) Forse che domani sarai in grado di pagare?

La madre - Sta' attenta che Dio non ti abbia a punire... (*esce. La seconda figlia, sola, segue con lo sguardo la madre; scrolla le spalle; accenna poi un boston e si mette a ballare. La madre torna in compagnia di Don Giovanni. La seconda figlia, sorpresa, si ferma nel bel mezzo del ballo e lo guarda. Don Giovanni l'ha vista mentre ancora ballava e sorride*)

La madre - (*alla seconda figlia*) Il signore vorrebbe prendere in affitto la stanza. L'ha saputo dalla madre Superiora che ho intenzione di affittare una stanza. (*a Don Giovanni*) Mia figlia. (*Don Giovanni fa un leggero inchino*) E questa è la stanza. Dà sul giardino ed è molto silenziosa.

Don Giovanni - (*si guarda intorno*) C'è tutto quel che serve. (*guarda le gambe della seconda figlia*) Sì.

La madre - Non vuole accomodarsi?

Don Giovanni - Grazie. (*si siede accanto al tavolo con la madre. La Seconda figlia si siede in un angolo e osserva Don Giovanni con una certa timidezza*) La stanza mi piace. La prendo.

La madre - L'affitto sarebbe...

Don Giovanni - (*l'interrompe*) Non ha alcuna importanza.

Seconda figlia - (*apatica*) Bello!

La madre - (*alla seconda figlia*) Ma Greti! (*si volta sorridendo verso Don Giovanni*) Posso chiedere che fa il signore di professione?

Don Giovanni - (*sorride*) Me lo chiedo anch'io, talvolta. Quando c'era ancora la pace non avevo bisogno di lavorare, ma con la guerra ho perso tutto... ed ora commercio in oggetti d'arte. (*la Seconda figlia tende l'orecchio*)

La madre - Ah!

Don Giovanni - Sì. Per una stupida coincidenza sono venuto in contatto, poco tempo fa, con gente che si occupa di artigianato artistico, batik... (*mostra alla madre il fazzoletto regalatogli dalla prima artista*) ceramica, grafica, xilografia. Un'artista del ramo mi ha dato l'idea di organizzare la vendita di questi prodotti... Non ci si potrà certo comprare un castello, ma in ogni modo ci si può vivere. La gente vuole disfarsi del proprio danaro prima che non valga più niente. Non è necessaria una particolare abilità commerciale. Ieri, per esempio, ho venduto una raccolta di francobolli... Ridicolo, no? Se vuole, mi chiami pure uno speculatore, una iena dell'inflazione. (*sorride*)

La madre - Oh, no! Lei non è una iena, lei no.

Don Giovanni - Speriamo di no.

(*entra la prima figlia di ritorno dall'ufficio*)

La madre - (*a Don Giovanni*) La mia prima figlia... (*Don Giovanni si alza. Alla prima figlia*) Il nostro inquilino.

Prima figlia - (*a Don Giovanni*) Stia pure seduto. (*alla madre*) Devo andare via subito.

La madre - Dove vai?

Prima figlia - Ma lo sai già, mamma!

La madre - Ancora questo partito?

Prima figlia - Ancora e sempre.

La madre - (*a Don Giovanni, ironica*) Mia figlia vuole migliorare il mondo...

Prima figlia - (*sogghigna*) Hai indovinato.

Don Giovanni - (*sorride*) I miei complimenti!

Prima figlia - (*irritata*) Grazie. (*alla madre*) Vorrei solo mangiare qualcosa alla svelta.

La madre - Non c'è nulla.

Prima figlia - Oggi, a pranzo, avevo lasciato apposta qualcosa.

Seconda figlia - (*arrogante*) L'ho fatto fuori io.

Prima figlia - Di nuovo?

La madre - Vi prego, queste cose al signore sicuramente non interessano.

Prima figlia - (*l'interrompe*) È possibile che al signore non gliene importi nulla se uno è sazio oppure no...

La madre - Ma Magda! Che tono è questo?!

Prima figlia - (*l'interrompe*) È quello giusto, credimi!

La madre - (*a Don Giovanni*) È una fanatica. (*alla prima figlia*) È sufficiente che tu faccia il tuo dovere in ufficio con onestà, diligenza e fedeltà. E ora basta!

Prima figlia - (*esplode*) Non dire stronzate, mamma! Non sai nemmeno che cos'è un ufficio. Non sei mai stata un'impiegata. A te c'ha sempre pensato papà e tu non hai mai dovuto preoccuparti di nulla... Di chi è la colpa di questa guerra? Del tuo mondo!

Don Giovanni - (*sorride*) Le guerre ci saranno sempre, signorina...

Prima figlia - Lei crede?

Don Giovanni - Sì.

La madre - Si capisce.

(*silenzio*)

Prima figlia - (*a Don Giovanni*) È stato in guerra?

Don Giovanni - Sì.

Prima figlia - (*ironica*) Nelle retrovie.

Don Giovanni - (*la fissa*) No, sono stato addirittura ferito gravemente, ma la guerra ha anche i suoi aspetti positivi... (*sorride cinico*) Io, per esempio, grazie a questa guerra sono migliorato, e solo ora, con la pace, a poco a poco incomincio a ritrovarmi.

(*la madre sorride. La Seconda figlia si guarda le gambe*)

Prima figlia - (*fissa Don Giovanni*) Non capisco che vive a fare un uomo che ha queste idee.

La madre - (*apostrofando la prima figlia*) Ma Magda! Ti prego di avere un po' più di riguardo!

Don Giovanni - (*alla madre*) Pardon! (*alla prima figlia*) Lo chieda al buon Dio!

Prima figlia - Il buon Dio non è che un'illusione perché le masse degli sfruttati possano consolarsi con l'aldilà.

Don Giovanni - Dio mio, che miseria! (*sogghigna*)

Prima figlia - (*diventa un po' insicura*) Perché mi fissa così?

Don Giovanni - Ha un bel caratterino.

Prima figlia - (*furiosa*) Ah! (*esce in fretta*)

La madre - (*a Don Giovanni*) È matta. Ideali, solo ideali...

Don Giovanni - Passerà.

Seconda figlia - (*a Don Giovanni*) Come mai non fa del cinema?

Don Giovanni - (*perplesso*) Del cinema, io?!

Seconda figlia - Ha un bel profilo.

La madre - (*sorride*) Adesso ricomincia. (*a Don Giovanni*) Stupidaggini!

Don Giovanni - Perché? Il cinema ha certamente un futuro.

Seconda figlia - (*alla madre*) Lo senti cosa dice? Mi viene da ridere! (*ride*)

(*Don Giovanni la fissa. La Seconda figlia ammutolisce di scatto*)

Don Giovanni - (*alla madre*) Quando sua figlia ha detto «mi viene da ridere», improvvisamente mi ha ricordato qualcuno.

Seconda figlia - Asta Nielsen, non è vero?

Don Giovanni - No. È una sconosciuta. (*si porta la mano al cuore*)

Seconda figlia - (*sorride*) Lei però la conosce?

(*Don Giovanni è spiacevolmente commosso*)

La madre - (*alla seconda figlia*) Non essere così arrogante! Vattene ora! È ora che tu te ne vada, marsch!

Seconda figlia - (*sogghigna*) Arrivederci! (*esce*)

Don Giovanni - (*pensa alla sua fidanzata*) Arrivederci.

(*silenzio*)

La madre - Si vede che le è mancato un padre. (*sospira*) Tanti sacrifici, tanti dolori, con il risultato che ora stiamo peggio. Mio marito faceva il professore universitario.

Don Giovanni - (*si alza*) Allora vengo domani mattina. Ora abito in una pensione, ma c'è troppo chiasso.

La madre - (*si alza*) Le auguro di trovarsi bene a casa mia. (*gli porge la mano e lo fissa all'improvviso; lentamente*) Mi dica, non ci siamo per caso già incontrati?

Don Giovanni - È possibile... (*si accomiata*)

A casa di uno speculatore quattro signore stanno prendendo il tè. La prima, la padrona di casa, una ex governante sui trent'anni; la seconda, un'attrice cinematografica di ventitré anni; la terza, l'amica di un commerciante di cavalli, figlia di una governante, diciotto anni; e la quarta, dentista, ventisette anni.

Prima signora - *(alla seconda)* Limone o rum?

Seconda signora - Niente zucchero però!

Terza signora - Io senza zucchero non potrei vivere.

Seconda signora - Con lo zucchero però ti si gonfia il seno.

Terza signora - Che schifo!

Prima signora - Gli uomini però ci vanno ancora matti. Quando in un caffè passa una tettona, tutti si mettono a guardarla con tanto d'occhi.

Terza signora - Però con una così non ci andrebbero in giro!

Quarta signora - Ipocriti, nient'altro che ipocriti!

(silenzio)

Prima signora - Ieri ho letto un libro divino sulla psicologia dell'erotismo indiano, rilegato in carta a mano. È incredibile l'inventiva che sviluppano i popoli dell'estremo oriente. Con la loro cultura antichissima ci superano tutti.

Seconda signora - Anche noi del cinema andiamo matti per l'Asia. Giriamo film esotici, oltre che film didattici. Da domani farò una principessa cinese.

Terza signora - *(interrompendola)* A proposito dei cinesi, che fine ha fatto? *(la Prima signora ride)*

Quarta signora - *(sorridente strana)* Qualche volta arriva tardi.

Seconda signora - Non con me.

(la Quarta signora scambia con la Seconda signora uno sguardo cattivo)

Terza signora - *(mangia un po' di zucchero)* Con me viene fin troppo presto.

Prima signora - *(guarda con occhi cattivi la Terza signora; alla seconda signora)* Una personcina originale.

Seconda signora - Mia cara, che fazzoletto divino ha!

Prima signora - Un suo regalo, batik. Anche la xilografia è sua.

Seconda signora - Ah!

Prima signora - Un San Sebastiano.

Seconda signora - *(si alza e osserva la xilografia)* Una prospettiva molto interessante. In occasione della mia ultima angina mi ha regalato una ceramica. Un Pan che suona il flauto.

Terza signora - Che mestiere fa in realtà?

Seconda signora - *(perplessa)* Non lo sa?

Terza signora - Non ho idea! Lo conosco solo di sfuggita.

Seconda signora - Commercia in oggetti d'arte. *(alla prima signora)* A proposito, non molto tempo fa voleva fare del cinema. Non so chi glielo ha suggerito. Io, sì, l'ho appoggiato, ma i provini sono stati una frana...

Prima signora - *(sorridente)* E già, i migliori rendono solo in presa diretta.

Terza signora - *(sogghigna)* Ovviamente.

Prima signora - *(sospira ironicamente)* Le ragazze, oggiogiorno, non hanno più ideali.

Terza signora - Gli ideali sono roba per uomini. A me mi ha sempre detto che gli ricordo una tale...

Seconda signora - *(con fare sprezzante)* Lo ha detto anche a me.

Prima signora - Gli ricordiamo tutte qualcuno. Una per via degli occhi, un'altra per via della bocca...

Terza signora - Un'altra per via delle gambe.

Seconda signora - *(con astio alla quarta signora)* E lei, mia cara, per via di che cosa?

(la Quarta signora tace)

Seconda signora - *(alla prima)* Lei probabilmente per via dell'anima.

Prima signora - *(sorridente)* E già, cerca di mettere insieme il suo grande amore pezzo per pezzo.

Quarta signora - *(si alza di scatto)* Non ce la faccio più... *(va su e giù nervosamente)*

Terza signora - (*perplessa alla seconda signora*) Che ha?
Quarta signora - (*si ferma di scatto*) Che ho?! Non ve ne siete ancora accorte, o non ve ne volete accorgere che ci vuole solo umiliare...
Prima signora - (*l'interrompe perplessa*) Chi?
Quarta signora - Lui, lui, lui!
Seconda signora - (*sfottente, alla quarta signora*) Ma bambina mia!
Quarta signora - (*apostrofa la seconda signora*) Non sono una bambina, io, sono una donna. Lui ci gode a vederci tutte prostrate ai suoi piedi, ma la cosa più orribile è che noi stesse, da sole, ci andiamo ad umiliare ai suoi piedi.
Terza signora - (*mangia zucchero, sarcastica*) Questo per me è un concetto troppo elevato.
Quarta signora - È possibile.
Terza signora - Ahi! Il mio dente...
Seconda signora - Lo zucchero!
Prima signora - (*sorride*) Fa male?
Terza signora - Maledettamente.
Seconda signora - Per fortuna c'è tra noi una dentista. (*indica sogghignando la quarta signora*)
Quarta signora - (*alla terza signora*) Faccia vedere un po'. (*la Terza signora apre la bocca. La Quarta signora controlla*) Va via subito. È stata mai rachitica?
Terza signora - Io? Ma cosa crede?! Ho avuto sempre da mangiare, anche in tempi di carestia. Provengo da un'ottima famiglia. Il mio fidanzato commerciava in filo spinato, capito? Signorina Stuzzicadenti?!
Prima signora - Ma signore! Vi prego di tener conto che vi trovate nella casa di un consulente legale che da quindici giorni è il braccio destro del governo.
Terza signora - (*l'interrompe*) Chi l'ha portato al governo? Mio marito! Chi ha corrotto i due ministri...
Prima signora - (*l'interrompe*) Non gridare! (*si guarda intorno timorosa*) L'opposizione non va cercando altro. Silenzio!
Quarta signora - (*sinistramente fredda e lucida*) Ora, appena arriva glielo dico io chi è, in faccia: l'essere più spregevole del mondo.
Seconda signora - Perché? Perché non ne vuole più sapere di lei?
Quarta signora - (*sobbalza*) Chi lo dice?
Seconda signora - Lui stesso. (*la Terza signora ride*)
Quarta signora - (*fissa la Terza signora*) Fa ancora male?
Terza signora - (*sogghigna*) Tutto a posto?
Quarta signora - Hm, una volta gli ho tirato un dente e non ha battuto ciglio. Che cosa non sopporta! (*sogghigna e si getta all'improvviso sul sofà piangendo istericamente. Suona il telefono*)
Prima signora - (*all'apparecchio*) Pronto? Sì? (*fa un viso scuro*) Ah, così? Grazie. (*riattacca*) Ci fa sapere che non può venire.
Seconda signora - Cosa?!
Prima signora - Ci scarica.
Terza signora - Me?!
Quarta signora - (*ride isterica*) Bravo, bravo!
Terza signora - (*alla Quarta signora*) A caccia! (*la Quarta ammutolisce e fissa la Terza signora*)
Seconda signora - (*alla Prima signora*) Dov'è finito?
Prima signora - Probabilmente di nuovo da quell'oca di Berna. Le ha venduto un Daumier, a quanto pare autentico. (*la Quarta si alza e, minacciosa, si avvicina lentamente alla Terza signora*)
Seconda signora - Tutto ciò che ottiene, l'ottiene grazie a noi povere donne.
Quarta signora - (*si ferma davanti alla Terza signora. Sottovoce*) Hai detto «a caccia»?
Terza signora - (*squadra la Quarta signora, sprezzante*) Faccia di cavallo, isterica!
Quarta signora - (*le urla in faccia*) Fuori dai piedi!
Prima signora - (*grida alla quarta signora*) Niente scandali, per favore!

(silenzio)

Terza signora - Arrivederci nella fossa comune! *(si allontana alla svelta)*

Seconda signora - *(borbottando fra sé)* Arrivederci, arrivederci...

Due palchi all'opera. In uno è seduta la signora di Berna di cui si è detto poc'anzi; nell'altro

siede una donna smisuratamente grassa, la moglie di un macellaio, tutta carica di brillanti. Danno il Don Giovanni di Mozart e precisamente il duetto Là ci darem la mano. La signora è molto nervosa, si guarda intorno in continuazione mentre la signora grassa con un minuscolo binocolo da teatro fissa immobile il palcoscenico. Alla fine del duettino Don Giovanni entra nel palco della signora. Indossa un frac; le bacia la mano; parlano a voce molto bassa.

Signora - *(con un sospiro di sollievo)* Finalmente! Ero preoccupata dove fossi potuto finire. Anche mio marito mi fa sempre aspettare.

Don Giovanni - *(si accomoda sorridendo)* Non ti preoccupare. *(pausa)*

Signora - Dove sei stato?

Don Giovanni - Al campo di pattinaggio.

Signora - *(perplessa)* Dove?

Don Giovanni - Oggi compie gli anni una figlia della mia padrona di casa. Una bambina. Le ho regalato dei pattini... Mi voleva far vedere quello che ha imparato.

Signora - Ah, sì?

Don Giovanni - Ha una predisposizione per la danza. Forse un giorno diventerà una campionessa mondiale. *(pausa)*

Signora - Quanti anni ha questa bambina, la tua futura campionessa mondiale?

(pausa)

Don Giovanni - Quindici.

(la Signora ha un trasalimento)

Signora grassa - *(senza distogliere lo sguardo dal palcoscenico)* Pst! *(pausa)*

Signora - Ieri mi hai venduto un Daumier. Un Daumier autentico?

Don Giovanni - *(tende l'orecchio)* Sì, e allora?

Signora - È un falso.

Don Giovanni - *(perplesso)* Cosa?!

Signora - Mi sono informata. *(pausa)*

Don Giovanni - Me l'hanno venduto come autentico.

Signora - *(l'interrompe)* Ti credo in tutto e per tutto, e tengo in gran conto il tuo certificato di autenticità. *(sogghigna)*

Don Giovanni - Ti restituirò tutto sino all'ultimo centesimo. *(cerca nel suo portafoglio)*

Signora - Non mi restituirai nulla, intesi?

Signora grassa - *(senza distogliere lo sguardo dal palcoscenico)* Pst!

Don Giovanni - *(porge alla Signora un assegno)* Eccoti il tuo assegno. Prendilo!

Signora - No.

Don Giovanni - Prendilo.

Signora - *(lo guarda con tanto d'occhi)* Non hai un'anima.

Don Giovanni - Non ci riuscirai ad umiliarmi. *(tiene l'assegno fuori dalla ringhiera, poi lo lascia cadere seguendolo con lo sguardo)* Ora è giù. Adieu.

(nessuno ci fa caso. Pausa)

Signora - Soddisfatto?

Don Giovanni - *(ad alta voce)* Sì.

Signora grassa - Pst!

Don Giovanni - *(alla Signora grassa)* Pardon!

(soltanto adesso la Signora grassa lo scorge e lo fissa immobile)

Signora - *(a Don Giovanni; indica la Signora grassa e sorride stentatamente)* La tua ultima conquista...

Don Giovanni - *(sogghigna)* Non fare l'uccello del malaugurio.

(fine dell'atto. Si accendono le luci. Applausi scroscianti. La Signora si tiene il fazzoletto davanti agli occhi. La Signora grassa continua a fissare Don Giovanni. Don Giovanni si

alza e applaude)

Si è fatta sera tardi. È l'ora di chiusura del campo di pattinaggio. Su una panchina all'aperto siede la Seconda figlia in compagnia di due sue compagne di scuola, una bruna e una bionda. Si tolgono i pattini.

La bruna - (*alla Seconda figlia*) Ti invidio i tuoi pattini nuovi. Li ho sempre desiderati.

Seconda figlia - È il regalo per il mio compleanno.

La bionda - Peccato che il mio compleanno cada d'estate, se no me li farei regalare anch'io. Devono essere deliziosi.

(*silenzio*)

La bruna - (*alla Seconda figlia*) Chi era quel signore elegante che ti stava a guardare?

Seconda figlia - Uno che abita da noi.

La bionda - Sarebbe proprio il mio tipo.

Seconda figlia - A me non piace.

La bionda - Ma che dici!

Seconda figlia - No, non mi piace più.

La bionda - Ma se ho visto io stessa con che slancio hai fatto tre giri di pista solo perché lui ti stava a guardare!

Seconda figlia - (*tende l'orecchio*) Strano. E io che pensavo di non riuscire a farcela.

La bruna - Eri molto sicura!

Seconda figlia - No, per nulla...

La bionda - (*l'interrompe*) Non hai mai pattinato così bene!

Seconda figlia - (*sorride ironica*) Se lo dite voi!

(*silenzio*)

La bruna - Che ha fatto per non piacerti più?

Seconda figlia - Nulla. Solo che di recente l'ho sognato.

La bionda - E allora?

Seconda figlia - Ho sognato che mi uccideva.

La bruna - Cosa?!

Seconda figlia - Stavo attraversando il boschetto nel punto in cui il sentiero fa una curva, dove si trova quell'albero strano. Era tutto buio e, all'improvviso, sento la sua mano. Delle dita affilate come coltelli... Non voglio nemmeno pensarci... No, era orribile! Anche dopo, quando ero già sveglia da un pezzo, continuavo a pensare di esser morta.

La bionda - (*ride*) Sei viva, sei viva!

Seconda figlia - (*sorride*) Me lo auguro. In lontananza si ode un fragore cupo.

La bruna - (*tende l'orecchio*) Si sta rompendo il ghiaccio.

Seconda figlia - Domani farà ancora più freddo.

La bionda - Venite! La porta d'ingresso è già chiusa, ci chiudono dentro!

Don Giovanni fa colazione nella sua stanza ammobiliata. Indossa un pigiama scuro. La madre apre la porta senza fare rumore; lo raggiunge alle spalle, senza farsi notare, e, all'improvviso, gli tappa gli occhi con le mani.

La madre - Cucù. Cucù! Chi è?

Don Giovanni - (*sogghigna*) Boh!

La madre - (*lascia i suoi occhi*) Ehi, delinquente... Ti piace?

Don Giovanni - No, grazie.

La madre - È arrivata una lettera per te.

Don Giovanni - (*l'interrompe*) Da dove?

La madre - (*gli dà la lettera*) Perché adesso sei così spaventato?

Don Giovanni - Me lo sono scordato. (*sorride, apre la lettera e la legge*)

La madre - È di una donna. Posso leggerla?

Don Giovanni - No.

(*silenzio*)

La madre - Hai dei segreti per me?

Don Giovanni - Sì. (*pausa. La madre gli strappa improvvisamente la lettera dalle mani*)

Ridammela immediatamente.
La madre - Nemmeno per sogno. *(la legge in fretta e guarda Don Giovanni con aria costernata)*
Don Giovanni - *(sorridente)* Sei contenta ora?
La madre - *(indicando la lettera)* È questo che sei?
Don Giovanni - A sentir loro.
La madre - È per colpa tua che una donna si vuole affogare...
Don Giovanni - *(l'interrompe)* Cambierà idea.
La madre - Dio mio, non hai nient'altro da dire?!
Don Giovanni - Che colpa ne ho io se non mi piace più? Devo farmela piacere per forza?
La madre - Ora, mi fai paura.
Don Giovanni - *(sorridente)* Non temere. *(si riprende la lettera)* È una che si occupa di artigianato artistico. Una volta mi ha invitato a ballare e poi non mi ha più mollato. Ha avuto quello che voleva. Punto. Ci siamo incontrati qualche altra volta, ma poi mi sono accorto che mi ero sbagliato sul suo conto. *(soggiogna)* All'inizio mi ricordava qualcuno. Ma non c'era nessuna rassomiglianza reale, ero io che vedevo in lei chissà che cosa. E già, sono cose che capitano. Il mio ideale non lo troverò mai. *(ride)*
La madre - Non lo troverai mai perché non hai più alcun ideale. È morto.
Don Giovanni - *(sorpreso)* Morta? *(si porta la mano al cuore)* No, no, è escluso! Di sicuro vive da una qualche parte, ha sposato un brav'uomo, ha messo al mondo dei figli e vuole essere lasciata in pace. È per questo che non mi ha risposto. *(soggiogna)*
La madre - Capisco.
Don Giovanni - *(l'apostrofa all'improvviso)* Cosa vuoi capire tu?! Tu capisci solo ciò che vedi, senti ed assaggi! Chi sei tu? La brava vedova di un impiegato dello stato che, se si concede a un uomo, crede che per questo debba crollare il mondo.
La madre - Non ti scordare che anch'io sono un essere umano!
Don Giovanni - Me lo voglio scordare! Non voglio che me lo si ricordi! Chiuso.
(silenzio)
La madre - Aveva il letto dove ti corichi tu ora. Mi ascolti? È sulla sua scrivania che tu scrivi, e in questo armadio c'erano appesi i suoi vestiti che poi ho regalato... Quante volte non l'ho visto seduto a questa scrivania... Anche dopo morto, anche quando non lo vedevo, sapevo che era in questa stanza e che mi guardava come se il tempo si fosse fermato. Tu lo hai cacciato via da qui. Sta' attento che non ritorni, che magari, quando esco, non stia fuori nel corridoio. *(gli si accosta)* Senti, non vorrei più rivederlo, mai più. *(si stringe a lui)* Lasciami, per piacere, lasciami...
Don Giovanni - *(non si muove)* Ma certo che ti lascio.
La madre - *(lo lascia all'improvviso e si prende la testa fra le mani come se solo ora ritornasse in sé)* Che cos'è che mi attira in te?
Don Giovanni - Niente.
La madre - *(con voce spenta)* Sì, niente. *(urlando)* Che ne hai fatto di me?!
Don Giovanni - Niente. *(urlando)* Allora lasciami in pace una buona volta!
(silenzio)
La madre - *(con astio)* Ti lascio in pace, ti lascio in pace. *(esce)*
Don Giovanni - *(resta solo, la segue con lo sguardo)* Era ora.

Le due artiste entrano nella loro piccola bottega. La Prima è completamente ubriaca; la Seconda, essendo ormai notte fonda, accende la luce.

Prima artista - *(canta)* Chi piangerà quando ci lasceremo?
Seconda artista - *(l'interrompe con voce soffocata)* Zitta, vai a letto...
Prima artista - Perché? *(vuole versarsi della grappa. La seconda le porta via la bottiglia)* Non sono sbronza.
Seconda artista - Hai bevuto abbastanza.
(silenzio)
Prima artista - *(grida improvvisamente alla Seconda artista)* Non ho bevuto abbastanza.

Seconda artista - Non gridare! I vicini...
Prima artista - *(l'interrompe urlando)* Voglio ancora bere, voglio ancora bere! *(le strappa la bottiglia dalle mani. I vicini bussano alla parete)*
Seconda artista - Li senti?! Ci sbatteranno fuori.
Prima artista - *(si versa da bere. Sottovoce)* Chi se ne frega!
Seconda artista - Come chi se ne frega?! Con la crisi degli alloggi che c'è...
Primo autista - Per me, posso dormire anche nella merda. *(beve e all'improvviso scoppia in pianto diretto)* E colpa tua se non ne vuole più sapere di me, se non gli piaccio più...
Seconda artista - *(perplessa)* Colpa mia?!
Prima artista - Ha strappato le mie lettere, ed io che pensavo che mi avrebbe redento.
Seconda artista - *(sarcastica)* Redento?
Prima artista - Sì, redento da te. *(la guarda seria e poi sottovoce la prende in giro)*
(silenzio)
Seconda artista - *(annuendo tristemente)* Mi correrai dietro frignando.
Prima artista - *(urlando)* Col cavolo che ti correrò dietro frignando! Dicevi che i riccioli sono effeminati, e che i pizzici sono effeminati, e che i tacchi alti sono effeminati. E io portavo quello che volevi tu e come volevi tu. Ora basta! *(si strappa di dosso la blusa stile smoking e gliela getta ai piedi)* Eccoti la tua moda!
(i vicini bussano di nuovo alla parete, stavolta decisamente con più forza)
Seconda artista - *(non si accorge nemmeno che stanno bussando; fissa la prima artista; con voce spenta)* Peter, Peter...
Prima artista - *(urla)* Non mi chiamo Peter! Mi chiamo Alice! Silenzio.
Seconda artista - Addio, Alice. *(all'improvviso sta per uscire)*
Prima artista - *(perplessa)* Dove vai?
Seconda artista - A spasso.
Prima artista - *(con astio)* Non riesci a dormire?
Seconda artista - *(l'aggrede)* Dormi da sola? *(esce)*
Prima artista - *(sola; beve e si spoglia)* Da sola? No, non dormo più da sola... *(si guarda intorno)* Dove sei, carogna? *(prende dal cassetto una fotografia di Don Giovanni)* Eccoti qua. *(mette la fotografia sul tavolo, si siede e la osserva)* Come stai? Bene? Io pure. *(ride)* Ascolta! Il nostro bambino se n'è andato, sì, sì, se n'è andato, sparito, ed io non potrò mai più averne un altro, mai più, capisci? Ho avuto sfortuna. Ti ho scritto che mi affogo se non vieni. Ti piacerebbe, non è vero? Guardami! Chi ti ricordavo? Dimmelo! Chi è quella bestia? Chi è? *(balza all'improvviso in piedi)* Non mi guardare così! Aspetta un po'. *(prende uno spillo, fa un buco negli occhi, quindi mette la fotografia sul tavolo)* Adesso guardami se ci riesci... Cosa? Mi continui a guardare?! *(urla rivolta alla fotografia)* Non mi guardare, non mi guardare! *(afferra una sedia e la sbatte con furia sul tavolo sul quale si trova la fotografia, tanto da mandare in frantumi piatti e bicchieri)* Prendi, prendi, prendi! I vicini bussano con forza alla parete. Una voce femminile urla furiosa: «Silenzio!».
La vicina - *(sopraggiunge in pigiama. Strilla)* Cos'è questo baccano in un'ora in cui la gente vorrebbe dormire? Cosa sta succedendo, signorina?!
Prima artista - *(sorridente con un'aria ottusa. Lentamente)* Ho ammazzato qualcuno...
La vicina - Gesummaria! *(si fa il segno della croce)*

Don Giovanni va su e giù nella stanza ammobiliata. È di pomeriggio e aspetta visite. Un tavolinetto è apparecchiato. Guarda l'orologio. Si sente bussare leggermente. Entra la seconda figlia.

Don Giovanni - *(sorpreso)*
Seconda figlia - *(lo guarda seria)* Avrei un grande piacere da chiederle.
Don Giovanni - *(sorridente)* Coraggio.
Seconda figlia - Se la prenderà a male.
Don Giovanni - *(l'interrompe)* No, non me la prenderò a male.
Seconda figlia - Parola d'onore?
Don Giovanni - Parola d'onore. Allora?

(*silenzio*)
Seconda figlia - Per piacere, non venga più al campo di pattinaggio...
Don Giovanni - (*perplesso*) Perché?
Seconda figlia - (*lo guarda con tanto d'occhi*) Non venga più a guardarmi, per piacere!
(*silenzio*)
Don Giovanni - Perché non dovrei se mi fa piacere?
Seconda figlia - Perché ancora non sono brava.
Don Giovanni - Lei ha un grande talento, bambina mia. Un giorno diventerà una campionessa mondiale.
Seconda figlia - Se continuerà a venirmi a guardare, certamente no.
(*silenzio*)
Don Giovanni - Farò del mio meglio, ma questa è una promessa che non faccio mai.
(*silenzio*)
Seconda figlia - Le devo restituire i pattini?
Don Giovanni - (*tende l'orecchio e la fissa*) Chi glielo ha chiesto? La mamma?!
Seconda figlia - Anche lei, ma ciò non conta.
Don Giovanni - Cosa conta allora? Non posso fare regali a chi voglio?
(*silenzio*)
Seconda figlia - (*lentamente*) Terrò i suoi pattini.
Don Giovanni - (*ironico*) Tante grazie.
Seconda figlia - (*sorride in modo strano*) Ma se poi sprofondo nel ghiaccio e muoio, la colpa è sua...
Don Giovanni - Naturalmente.
(*suonano alla porta d'ingresso. Don Giovanni tende l'orecchio, getta uno sguardo sul tavolino apparecchiato*)
Seconda figlia - Attende visite?
Don Giovanni - (*sorride*) Credo di sì.
Seconda figlia - Di nuovo una donna?
Don Giovanni - Sì è autoinvitata. Vuole andare ad aprire la porta d'ingresso?
Seconda figlia - Apro io! (*esce in fretta*)
Don Giovanni - (*rimasto solo, si aggiusta meccanicamente la cravatta davanti allo specchio e parla alla propria immagine riflessa*) Sì, sì, è colpa tua, è sempre colpa tua. (*ride brevemente. Rientra la seconda figlia*) Allora?
Seconda figlia - La Signora è andata via.
Don Giovanni - (*perplesso*) E perché?
Seconda figlia - L'ho mandata via io.
(*silenzio*)
Don Giovanni - Non me ne importa nulla. (*sogghigna*)
Seconda figlia - (*l'apostrofa all'improvviso urlando*) Non deve ricevere più visite qui. Le pareti sono sottili. Non ce la faccio più. Si sente tutto. Ne morirò! (*pausa. Don Giovanni si versa del caffè e beve. Lei lo osserva, poi, sottovoce*) Non vorrei essere nei suoi panni.
Don Giovanni - Ma va'! Mangia il dolce.
Seconda figlia - Se fossi in lei, vorrei morire.
Don Giovanni - (*fa un inchino, sorride*) Ne prendo atto. Vuole un caffè?
Seconda figlia - Da lei non accetto nulla! (*singhiozza e si allontana di corsa*)
Don Giovanni - (*solo, la segue con lo sguardo*) Aspetta che cresci un po'... (*sogghigna*)

Atto terzo **Il pupazzo di neve**

La Prima figlia aspetta sulle scale il ritorno di Don Giovanni. È una notte d'inverno. Buio pesto. L'ambiente è illuminato soltanto da un lampione stradale. Alla fine Don Giovanni, di ritorno da un ballo in maschera in compagnia di una maschera, la giovane moglie di

un commerciante, apre la porta d'ingresso. Don Giovanni accende la luce. Si intravede la Prima figlia.

Maschera - *(strilla, non si è accorta della Prima figlia)* Spegni la luce! Se mi vede mio marito, mi ammazza!

Don Giovanni - *(spegne di nuovo la luce, nemmeno lui ha visto la Prima figlia)* Qui non ti vede nessuno. Non abito in alto, vieni!

Maschera - *(si ferma di scatto)* Perché vengo con te?

Don Giovanni - *(sorridente)* Non lo sai?

Maschera - Non posso.

Don Giovanni - *(perplesso)* Come?!

(silenzio)

Maschera - Cosa c'è di tanto straordinario se una volta tanto una bella mascherina ti si rifiuta?

Don Giovanni - Parli come un romanzo.

Maschera - Non sono un romanzo.

Don Giovanni - Vieni!

Maschera - No. Perché sul momento per te non sento nulla.

Don Giovanni - È un errore madornale.

Maschera - In te tutto è morte, come se ci dividesse una parete di vetro così spessa da poterci camminare sopra. Lasciami andare, per piacere! Tu appartieni a un'altra!

Don Giovanni - Non appartengo a nessuno.

Maschera - Non ti voglio portare via a nessuno. Un giorno mi ringrazierai per non essere venuta con te.

Don Giovanni - *(la interrompe)* Ringraziarti? Quando? Il giorno del giudizio universale?

Maschera - Allora forse ci rivedremo.

Don Giovanni - *(sogghigna)* Certamente.

(silenzio)

Maschera - Allora lasciami andare. *(Don Giovanni apre la porta. La Maschera è indecisa)* Mi lasci andar via così?

Don Giovanni - Non intendo importunare nessuno. Non sarà poi una gran perdita. *(sorridente e si porta la mano al cuore)*

Maschera - Canaglia! *(esce in fretta)*

Don Giovanni - *(chiude la porta d'ingresso, accende la luce e con sorpresa scorge la Prima figlia)* Cosa ci fai qui?

Prima figlia - La sto aspettando. Da un'ora. Aspetto qui perché mia madre non deve sapere nulla di quello che sto per dirle, e durante il giorno non ho tempo.

Don Giovanni - Si tratta di tua madre?

Prima figlia - No. Si tratta di qualcosa di molto più importante. Mi serve del denaro. Mi è difficile chiederle qualcosa, ma mi faccio forza volentieri perché ne va del destino di una compagna, e lei è l'unico capitalista che conosca. *(sorridente pungente)*

Don Giovanni - Mi vede sotto una luce sbagliata. *(sorridente)*

Prima figlia - La mia compagna ha preso parte a un'azione rivoluzionaria e ora è ricercata, con un mandato di cattura. Le serve un biglietto per l'estero. Mi aiuti per favore. È urgente.

Don Giovanni - Hm. Che cosa le succede se non l'aiuto?

Prima figlia - Carcere.

Don Giovanni - Male. È carina?

Prima figlia - *(perplesso)* Chi?

Don Giovanni - La sua compagna...

Prima figlia - *(lo fissa)* Che razza di domande fa...

Don Giovanni - *(l'interrompe)* La domanda più naturale del mondo.

Prima figlia - Si vede che lei non conosce lo smisurato dolore delle grandi masse...

Don Giovanni - Le masse, le masse, le masse! Non ce la faccio più!

Prima figlia - Ci si dovrà abituare. È vero che ancora il suo mondo governa con il terrore, l'assassinio e privando gli altri dei propri diritti.

Don Giovanni - *(l'interrompe)* Il mio mondo?
Prima figlia - Avete represso la rivoluzione con la forza, ma noi ritorneremo.
Don Giovanni - Io non ho represso nessuno, deve esserci un errore. A quanto pare lei mi considera una forza costruttiva. *(sorride)*
Prima figlia - Non parlo di lei personalmente.
Don Giovanni - *(l'interrompe)* Peccato! Veramente peccato!
Prima figlia - Lasci stare queste scemenze! Anche lei è solo un prodotto della sua classe. Ci sono solo due classi: gli sfruttatori e gli sfruttati, e lei...
Don Giovanni - *(l'interrompe di nuovo)* Io vengo sempre sfruttato.
Prima figlia - *(sarcastica)* Da chi?
Don Giovanni - Da voi donne. Ma io vi ripago della stessa moneta. Tutte quelle che non mi piacciono, per me non sono esseri umani.
Prima figlia - Per lei una donna comincia a essere un essere umano solo quando ha i soldi per darsi una sistemata, non è vero? Io lavoro in un ufficio e non guadagno quasi nulla! E tutti i milioni di donne che appassiscono nelle fabbriche, per tutte queste donne lei non prova nulla?!
Don Giovanni - No, sarebbe un po' troppo.
Prima figlia - Lei è un criminale atavico!
Don Giovanni - Dipende dai punti di vista!
Prima figlia - Il rapporto tra i due sessi per me non costituisce un problema: è solo una funzione, come mangiare e bere!
Don Giovanni - *(ironico)* Interessante.
Prima figlia - Non ci sono più misteri! Li abbiamo superati.
Don Giovanni - E dove siete approdati ora?
(la Prima figlia sobbalza e lo fissa. Si guarda un po' allo specchio)
Prima figlia - Non sono vanitosa.
Don Giovanni - Lei come ragazza è brutta, ma aiuterò io stesso la sua compagna. *(sogghigna e le dà un fascio di banconote)* Buon viaggio!
Prima figlia - *(prende il fascio di banconote e continua a fissare Don Giovanni)* Bestia!
Don Giovanni - Bel modo di ringraziare!
Prima figlia - Perché mi tortura?
Don Giovanni - Perché lei mi offende... *(la lascia in tronco e sale le scale. La Prima figlia sola; si siede sull'ultimo gradino, conta meccanicamente il denaro. Di colpo si mette a piangere)*

Nella sua stanza Don Giovanni si toglie il frac. Fuma una sigaretta. Sopraggiunge La madre, fuori di sé.

La madre - Ti devo parlare subito.
Don Giovanni - Come?
La madre - Oggi, stasera, sei stato di nuovo al campo di pattinaggio.
Don Giovanni - Sì.
La madre - E hai accompagnato per un po' Greti nel boschetto, non è vero?
Don Giovanni - E allora? *(la madre lo guarda con tanto d'occhi e di scatto si mette a piangere violentemente. Don Giovanni le tocca il braccio)* Che hai?
La madre - *(strilla)* Non mi toccare! Non mi toccare, criminale! Hai sedotto la mia bambina.
Don Giovanni - Cosa?! Io?!
La madre - Hai violentato la mia bambina.
Don Giovanni - Io, violentato la tua bambina?! Chi te l'ha detto?
La madre - Lei stessa.
Don Giovanni - È una bugiarda!
La madre - Tu sei un bugiardo! Oh, ti conosco bene, io!
Don Giovanni - *(la fissa; sottovoce)* Sei impazzita...
La madre - *(piena d'odio)* È colpa tua. Mi ha confessato tutto.
Don Giovanni - Dove si trova ora? Che me lo dica lei stessa in faccia...
La madre - Non la vedrai più. La vedrai solo in tribunale.

(silenzio)

Don Giovanni - Per tutto ciò che mi è ancora sacro, ti giuro...

La madre - (*ride*) Per te non c'è nulla di sacro!

Don Giovanni - (*grida*) Che non ci veda più dagli occhi.

(*sopraggiunge la Seconda figlia, sconvolta e piangente*)

La madre - (*strilla*) Sparisci! Fuori!

Don Giovanni - (*le sbarra veloce l'uscita*) Ferma! (*alla Seconda figlia*) Che cosa ho fatto?

Seconda figlia - (*lo fissa impaurita*) Mi ha regalato dei pattini.

Don Giovanni - E poi?!

Seconda figlia - Mi guarda sempre le gambe.

La madre - (*apostrofandola*) Vai adesso! (*l'afferra per un braccio e le dà un pizzicotto*)

Seconda figlia - Ahi! Lasciami! (*si libera e fissa di nuovo affascinata Don Giovanni*) Mi ha tappato la bocca...

Don Giovanni - La bocca?

Seconda figlia - Nel boschetto dove il viottolo fa una curva. Mi ha appoggiato a un albero. Voleva legarmi. (*urla*) Mi ha picchiato!

Don Giovanni - Sei una bugiarda!

Seconda figlia - Voglio morire! Perché non mi ha ucciso?!

(*Don Giovanni la fissa interdetto, si toglie velocemente il frac e il mantello*)

La madre - (*l'osserva e gli sbarra l'uscita*) Dove vai? Non mi sfuggirai...

Don Giovanni - Bisogna chiarire tutto. Ora vado dalla polizia.

La madre - Non ci credo!

Don Giovanni - Vergognati! Va' via! (*esce*)

La madre - (*gli urla dietro*) Ti farò finire sulla forca!

(*la Seconda figlia si guarda le gambe singhiozzando*)

A casa dello speculatore la prima Signora, la padrona di casa, prende il tè da sola. La seconda Signora, l'attrice cinematografica, entra con un giornale tutta agitata.

Seconda Signora - Hai letto? Finalmente l'hanno beccato!

Prima Signora - Chi?

Seconda Signora - Il nostro grande amore. (*ride con astio e le porge il giornale*) Ha sedotto una minorenni.

Prima Signora - Davvero!

Seconda Signora - Era inevitabile.

Prima Signora - (*legge con avidità*) È la fine.

Seconda Signora - È vero che si è presentato da solo alla polizia e che continua a negare, ma non gli credono al signorino, che è innocente. (*sogghigna*) Non gode di una buona reputazione.

Prima Signora - (*legge*) Anche se è innocente, ben gli sta lo stesso!

Seconda Signora - Oggi avrebbero dovuto arrestarlo, ma lui ha preferito svignarsela. (*si versa il tè*) Non ha più nulla da sperare. Hanno emesso un mandato di cattura.

Prima Signora - (*continua a leggere*) Hanno già una traccia?

Seconda Signora - Brancolano nel buio, ma lo troveranno. Nel mondo non c'è più posto per lui.

Prima Signora - Sì, il mondo è piccolo. (*il suo sguardo cade su un annuncio nel giornale*) A proposito, hai già visto *La favorita del maragià*?

Seconda Signora - Un film appassionante! C'è tutto, non manca nulla!

In un bosco innevato. Sopraggiungono due vecchie con due fascine di legna sulla schiena. Sta per farsi notte.

Prima vecchia - (*con voce rattenuta*) Ferma! C'è qualcuno da quella parte! Le due donne tendono l'orecchio.

Seconda vecchia - Non sento nulla. Non vedo nulla.

Prima vecchia - M'era parso che si muovesse qualcosa. Le due donne tendono di nuovo l'orecchio.

Seconda vecchia - Ieri il guardaboschi mi ha cacciato via, ha minacciato di avvisare la gendarmeria.

Prima vecchia - Questo guardaboschi avrebbe dovuto andarsene via già da un pezzo!

Seconda vecchia - Tante storie per un po' di legna! È un furto, dice... E i signoroni della città, cosa non rubano loro, vorrei proprio saperlo!

Prima vecchia - (*si guarda intorno*) Di chi è ora questo bosco?

Seconda vecchia - Non so come si chiama, ma deve essere un grosso speculatore.

Prima vecchia - Eh, sì, è la fine del mondo.

(*all'improvviso compare Don Giovanni: ha un aspetto malmesso. Le due donne sobbalzano per la paura. Don Giovanni osserva le due donne con diffidenza*)

Seconda vecchia - (*con voce dimessa*) Buongiorno, signore.

Don Giovanni - (*si guarda intorno*) Vado bene per la stazione?

Prima vecchia - Qui non c'è nessuna stazione. Per la stazione più vicina ci vogliono tre ore buone.

Don Giovanni - E che ci vuole... (*vorrebbe continuare per la propria strada*)

Seconda vecchia - Deve ancora attraversare la palude, ma adesso, di notte, io non ci proverei.

Don Giovanni - È tutto ghiacciato.

Prima vecchia - Una palude non ghiaccia mai completamente e ti trascina giù, signore, se non sai a quale padreterno votarti.

Don Giovanni - (*tende l'orecchio*) E a quale padreterno ci si vota?

Seconda vecchia - (*ride; a Don Giovanni*) Chiedilo a lei che lo sa!

Prima vecchia - (*alla Seconda vecchia*) Lo so, lo so.

Seconda vecchia - (*apostrofandola*) Io non credo in nulla, non credo più in nulla! (*silenzio*)

Don Giovanni - (*alla Prima vecchia*) Ci parla qualche volta con questo padreterno?

Prima vecchia - Sì.

Seconda vecchia - (*sogghigna*) Mattina e sera.

Don Giovanni - (*alla Prima vecchia*) Allora gli porti i miei migliori saluti. Non mi vogliono credere che sono calunnie, e che sono innocente.

Prima vecchia - (*lo fissa quasi spaventata*) Di cosa si tratta?

Don Giovanni - Lei lo sa già. (*esce*)

(*le due donne lo seguono con lo sguardo, sorprese*)

Seconda vecchia - (*gli grida dietro all'improvviso*) Buon viaggio, signore, buon viaggio! (*ride*)

Nel villaggio la luna illumina un pupazzo di neve. Entrano due paesane.

Prima paesana - Guarda, il pupazzo di neve!

Seconda paesana - L'ha fatto mio fratello. Vieni che gli stacciamo un braccio, così lui si arrabbia. (*prende un bastone e con un colpo gli stacca il braccio destro*)

Prima paesana - Io gli stacco la testa! (*gliela stacca. Entra Don Giovanni. Le due donne si prendono un po' di spavento*)

Don Giovanni - Dov'è la stazione?

Prima paesana - Là.

Seconda paesana - Vuole partire?

Don Giovanni - Sì.

Seconda paesana - Oggi non ci sono più treni. L'ultimo è già partito.

Don Giovanni - Davvero? (*si guarda intorno*) Dove si può pernottare?

Prima paesana - Nella locanda.

Don Giovanni - E oltre alla locanda?

Prima paesana - (*scrolla le spalle*) Da nessuna parte.

Don Giovanni - Hm. (*riflette. Silenzio. Le due ragazze parlottano fra loro*)

Seconda paesana - (*sfrontata*) Perché non vuole pernottare nella locanda? Ha combinato qualcosa?

Don Giovanni - (*trasalisce*) Io? (*si porta la mano al cuore*) Perché?

Seconda paesana - Perché? Perché sappiamo come vanno queste cose. Anche nostro

padre una volta fece qualcosa e non mise più piede in una locanda perché aveva paura che gli chiedessero le generalità. *(sogghigna)*

Prima paesana - *(asciutta)* È morto congelato nel bosco.

(Don Giovanni fissa le due donne)

Seconda paesana - È passato tanto tempo. Già un anno e mezzo. *(con un colpo netto stacca*

la testa al pupazzo di neve)

Don Giovanni - Che vi ha fatto questo pupazzo?

Prima paesana - Lui niente, ma quello che l'ha costruito, sì.

Seconda paesana - Domani non ci sarà più.

Prima paesana - Farà più caldo. *(continua a dare dei colpi al pupazzo di neve)*

Ingresso di una locanda. Don Giovanni riempie il modulo con le sue generalità. Quindi suona. Entra la locandiera, una donna curiosa e loquace.

Don Giovanni - Ecco il modulo. *(glielo consegna)*

Locandiera - Grazie. *(mette via il modulo)* Il signore è un commesso viaggiatore?

Don Giovanni - Sì. E, per favore, domattina mi svegli molto presto, se no perdo il primo treno.

Locandiera - *(l'interrompe)* Perché parte con il primo treno? È un treno orribile. Prenda piuttosto il secondo treno. Non lo dico mica per la colazione: tanto non ci guadagno nulla!

Don Giovanni - Se prendo il treno successivo non trovo più la coincidenza.

Locandiera - Ah, vuole proseguire?

Don Giovanni - Vado dalla mia fidanzata... *(sorridente)*

Locandiera - *(sorpresa)* Allora capisco! Dove abita la sua fidanzata?

Don Giovanni - È da tanto tempo che non ci vediamo.

Locandiera - E perché?

Don Giovanni - Mi è stato impossibile per via della mia professione. *(sorridente di nuovo)*

Locandiera - E già, è una pena! Ma ora avrete molto da raccontarvi.

Don Giovanni - Moltissimo.

Locandiera - Ci sarà presto un matrimonio?

Don Giovanni - *(sorridente)* Forse...

Locandiera - Bene, benissimo.

(Don Giovanni si porta la mano al cuore curvandosi un po' in avanti)

Locandiera - Cosa le succede?

Don Giovanni - *(sottovoce)* Mi fa solo male.

Locandiera - Stia zitto, con il cuore non si scherza!

Don Giovanni - *(si siede)* Potrei avere un po' d'acqua?

Locandiera - Corro, corro, signor fidanzato! *(esce)*

In una cittadina di provincia, davanti alla casa della nonna. E ancora giorno, ma il sole non riesce a penetrare la nebbia. Tutto è ricoperto di neve. Davanti alla porta in ferro del giardino di casa due ragazzine, con la cartella sulla schiena, suonano con forza il campanello e si nascondono.

Serva - *(apre la porta d'ingresso)* C'è nessuno? *(urla)* Chi è?! *(le due ragazzine ridono sommessamente. La Serva si guarda intorno)* Sono sicuro di nuovo quelle maledette porche! Vogliono fare arrabbiare la vecchia e io devo correre da una parte all'altra! *(esce infuriata)*

Prima ragazzina - *(alla Seconda)* Adesso tocca a te!

Seconda ragazzina - Suono a tempesta. *(suona e si nasconde di nuovo con la Prima ragazzina. Silenzio)*

Nonna - *(compare sulla porta d'ingresso appoggiandosi a un bastone; si guarda intorno; in agguato; sottovoce)* Dove siete? Vi strappo le orecchie, vi ammazzo, gentaglia! Provateci ancora e vedrete! *(solleva minacciosa il bastone e si allontana. Silenzio)*

Prima ragazzina - *(alla Seconda)* Suona ancora!

Seconda ragazzina - No, adesso tocca a te!

Prima ragazzina - Ho già suonato due volte... *(di scatto s'interrompe spaventata e fa un cenno furtivo nella direzione della strada)* Ferma! Sta arrivando un uomo!

Don Giovanni - *(entra e si ferma)* Dite un po', dov'è il numero 6?

Seconda ragazzina - *(indica la casa della nonna)* Là.

Don Giovanni - *(cerca guardandosi intorno)* Dove?

Prima ragazzina - La targhetta è ricoperta dalla neve... *(esce in fretta con la seconda ragazzina. Don Giovanni la segue con lo sguardo e poi suona. Silenzio. Suona ancora una volta. Silenzio. Suona un'altra volta)*

Nonna - *(appare sulla porta d'ingresso fremente d'ira. Urla)* Chi è che suona? Chi è che non mi lascia in pace?! *(vede Don Giovanni)*

Don Giovanni - Scusi, è qui il numero 6?

Nonna - *(lo scruta con diffidenza)* Desidera? Non mi serve nulla, ho tutto!

Don Giovanni - *(sorridente)* Non sono un mendicante. Vorrei parlare con la signorina. *(la Nonna ha un sobbalzo e lo fissa)* E a casa? *(la Nonna lo fissa)* Vorrei sapere se è a casa.

Nonna - *(con voce spenta)* Lei cerca mia nipote?

Don Giovanni - *(fa un leggero inchino con il capo)* Sì.

Nonna - Chi devo annunciare?

Don Giovanni - *(sorridente)* Vorrei farle una sorpresa...
(silenzio)

Nonna - So chi è lei.

Don Giovanni - *(ha un sobbalzo e si porta la mano al cuore)* Dov'è?

Nonna - Dopo. Cosa desidera da lei?
(silenzio)

Don Giovanni - *(lentamente)* Sono venuto per dirle che non si può fare attendere così un essere umano; che bisogna avere un minimo di senso di responsabilità nei confronti di chi vorrebbe emendarsi...

Nonna - *(l'interrompe)* Lei dice questo, lei?!

Don Giovanni - Sì, sono stato una canaglia, ma volevo riparare...

Nonna - *(l'interrompe con astio)* Non è possibile!

Don Giovanni - Ora non lo desidero nemmeno più! Tutto sarebbe andato diversamente se avesse risposto!

Nonna - *(sarcastica)* Per nulla.

Don Giovanni - Sicuro! Dov'è?! Ora voglio vedere cosa mi teneva unito a lei tanto da non potermi più legare a nessun'altra... Cosa mi lega ancora?! Non so più nemmeno che aspetto ha! *(si porta la mano sul cuore e impallidisce)*

Nonna - *(l'osserva)* Che cos'ha?

Don Giovanni - *(sottovoce)* Non devo agitarmi...

Nonna - Davvero? *(sogghigna)*
(silenzio)

Don Giovanni - *(lentamente, sottovoce)* Mi dica: ha un altro uomo?
(silenzio)

Nonna - Lei sta cercando una morta. *(Don Giovanni la fissa costernato)* Ci ha lasciati il 3 marzo del 1916.

Don Giovanni - Ci ha lasciati...
(silenzio)

Nonna - Voleva morire. Qualcuno non ha avuto il minimo di senso di responsabilità nei suoi confronti, una canaglia. Sa ancora pregare?
(silenzio)

Don Giovanni - Il 3 marzo 1916. Allora non ha letto le mie lettere!

Nonna - No. Le ho lette solo io. *(Don Giovanni si guarda intorno come se qualcuno lo stesse inseguendo)* Ha paura?

Don Giovanni - Sì.

Nonna - I morti sono pacifici e ci lasciano soli... *(sogghigna di nuovo)*

Don Giovanni - *(la fissa)* Stia attenta! Forse presto riceverà una visita...

Nonna - *(si adombra e lo fissa inorridita; di colpo si mette a urlare)* Anna! Anna! *(la*

Serva appare sulla porta d'ingresso) Conduci il signore alla tomba! È un lontano parente...

Don Giovanni - Posso trovare la strada anche da solo.

Nonna - No, potrebbe sbagliarsi.

Al cimitero. Don Giovanni entra con la serva. Sta per fare notte.

Serva - La signorina è sepolta qui. *(Don Giovanni si avvicina alla tomba e l'osserva. La Serva guarda in alto)* Nevicherà ancora.

(silenzio)

Don Giovanni - *(incerto)* Mi dica, la signorina si è tolta la vita?

Serva - Cosa le salta in mente? No, la povera signorina è morta così, di crepacuore. Piangeva giorno e notte. Improvvisamente ha cominciato a ridere. Poi ha riso giorno e notte. E stata una cosa orribile. Spesso mi sembra di sentirla mentre la portano via...

Don Giovanni - Dove?

Serva - Al Buon Pastore.

Don Giovanni - Che cos'è?

Serva - Un manicomio. *(comincia a nevicare sempre più fitto)* Da quella parte è sepolta mia sorella. Vado a dirle un Padrenostro e poi torno... *(si allontana)*

Don Giovanni - *(da solo, parla con la fidanzata morta)* Senti freddo quando nevicava? Devo venire da te? Sì, continuerò a cercarti come se fossi in vita. Ora so di nuovo che aspetto hai. Arrivederci... *(vorrebbe andarsene, ma il mantello s'impiglia all'inferriata della tomba)* Mi trattiene? Mi devi dire ancora qualcosa? *(tende l'orecchio e sorride sommessamente)* No, non ti dimenticherò mai. Perché ridi? *(inorridito si libera con uno strappo e si porta la mano al cuore)*

Serva - *(di ritorno)* Come si sta facendo buio! Si trattiene ancora?

(Don Giovanni guarda in su. Nevica)

Serva - *(sorride)* È già un bel pupazzo di neve...

Don Giovanni - *(tende l'orecchio e sorride sommessamente)* Sì, fa sempre più caldo. *(si siede su una pietra)*

Serva - *(turbata)* Cosa le succede?

Don Giovanni - Il pupazzo di neve è stanco.

(silenzio)

Serva - Su una pietra fredda. Si beccherà un malanno. Posso andare ora? Ho lavato solo metà della biancheria...

Don Giovanni - *(con voce spenta)* Faccia pure.

Serva - Troverà la strada da solo?

Don Giovanni - *(si guarda di nuovo intorno come se qualcuno lo stesse inseguendo)* Attendo ancora qualcuno.

Serva - Allora i miei rispetti, signore! Ma non attenda troppo! *(esce)*

Don Giovanni - *(solo; parla di nuovo alla fidanzata morta)* Ci vuole ancora molto? Ridi pure, ridi pure... Che ti ha fatto il pupazzo di neve? *(sorride sommessamente)* Picchia pure, domani non ci sarà più... Fa sempre più caldo... Addio, pupazzo di neve.

FINE

Il = articolo m. sing. Sesso = s. m. Insieme dei caratteri che in individui della stessa specie...

Dal = prep. art. Teatro = s. m. posto per spettacolo/Edificio destinato alla rappresentazione di opere liriche o di prosa...

Scena = s. f. parte unitaria del dramma teatrale, in cui agiscono gli stessi attori. Comporre, entrare in - , essere di - , mettere in -darsi alle - , calare le - , intraprendere la carriera teatrale/ Salire sulla - est. palcoscenico/ Dirotto le - dietro le quinte/ Cambiamento di - fig. mutamento improvviso e radicale. Fare - , possedere la capacità di dominare l'attenzione e l'interesse degli spettatori. Avere - , essere disinvolto nel recitare. Fare - muta. fig. rispondere nel silenzio assoluto a una domanda. un'interrogazione. - madre, quella più importante, fondamentale. est. fig. in un litigio, una scanda e sim., momento in cui si raggiunge l'acme. Colpo di - / Essere di - essere molto noto. Spec. al plur. dimostrazione, spettacolo, ostentazione e insolenza di passioni o di sentimenti: ti prego di non fare - , qui non voglio...

Impossibile = agg. Epifanio = s. m. fig. icon. scritto confuso e retorico. Fabio Sacconi

Da: Pissi pissi, bao bao

Il Checcone: Sono inseguita da una macchina della polizia. Mi hanno vista girare per strada; sono senza documenti - cosa pensavano di me? Quei buoni padri di famiglia - Quei samurai figli del popolo... Sono stata... Ecco, lo so, cosa pensavano di me... un checcone puttanone vecchio e stato io, che ho sacrificato anni alla causa della rivoluzione. Ho scoperto tutti i luoghi di potere. Ma... d'improvviso mi sono scoperto fionocchia. Ahh! Ahh! Che fare!

Granfinale

Appare, dalla platea, un signore con una rosa in mano che urla, verso i travestiti sul palcoscenico, quanto segue: ... Basta! - Con questi spettacoli che gettano discredito sugli omosessuali e fanno indottrinare il discorso per le libertà sessuali - In questo modo non sarete mai capiti né accettati. (Rivolgendosi verso uno degli attori-travestiti) Ad esempio tu non puoi portare avanti un discorso più serio nell'ambito del lavoro? (Il travestito intorpidito risponde) No! Io preferisco portare un abito firmato. (Di nuovo il signore dalla rosa) Va bene sbocciare - ma non ricadiamo nel gioco di chi ci vuol opprimere!... (Viene interrotto da uno dei travestiti sulla scena) Oh! Ma senti - Perché non vuoi ballare con noi? Perché ci rovinai sempre i giochi? - Vieni a ballare con noi! Non ti fidi di noi? - Non sai che noi siamo i serpenti! Hiss - Hiss - Sogna noi - Segui noi! - Hiss!

Bah! - Se non vieni, noi balliamo. (Gli attori travestiti riprendono a ballare sulla musica del Nilo Blu.) (Alta fine della musica appare un'altra volta, dalla platea, il signore della rosa e salendo sul palcoscenico dice) Io non penso che la loro sia una felicità autentica... d'altra parte la felicità la puoi acquistare a tutte le maniere del macellaio per pochi soldi... La felicità - Ahh, la felicità! Com'è bella la felicità...! (Ora, si ferma e dice) Ma che dico? (E sulla musica dei Pink Floyd si accende uno spinello e inizia a sbalotare cortandosi sulla scena.) (Dice) - Giu di testai. Oh che sballo! (Arriva un telegiornale giornalista nussa: che un po' arrabbiata, pronuncia un discorso.) Quello che sta succedendo mi confonde puramente. Non ci capisco nulla. Succedono cose senza senso. Queste ragazze non vivono secondo le statistiche e desiderano fare figli con uomini che non sposano o che addirittura non amano e che gettano subito dopo irrimediabilmente. Foveri maschi io il recupero tutti. Io penso che una ragazza possa fare a meno di qualsiasi cosa tranne dell'amore di un maschio. E poi il tasso di mortalità dei maschi è più alto del nostro. Oh cacciatrici di facili piaceri immorali ed irresponsabili inventati dai capitalisti! Oh Lemni, Lemni! Debo scrivere grande articolo per grande popolo russo! Ma che scrivere? Che fare? Di queste debosciate e diaboliche creature che pretendono di uscire dalla preistoria per entrare nella storia armata con i bisogni radicali e non su quelli alienati. (Prende lo spinello in mano e si chiede) Che cosa è questo in nome di Stalin? (Sconvolta dal fumo che le entra nei polmoni, cade svenuta.)

Una testimonianza tra Pimpazzienza della seduzione privata e il gusto dei lumi.

Mario Meli: Elementi di critica omosessuale Einaudi, 1977

Il desiderio omosessuale è universale. Come gli omosessuali, di rogo in rogo, diventano gay. I maschi eterosessuali ovvero le eritrocheche. Dei delitti del pane. Mavis sara in corpore pervenire. Verso il gatto comunista.

Queste le tappe del discorso sulla omosessualità maschile, richiamo della tesi di laurea del "giovane studioso milanese" Mario Meli.

Difficile trovare un registro di lettura non generazionale o premitare o deludere l'implicita richiesta di facile complicità. L'esplicitazione del proprio personale, spesso precipitato nel testo con linguaggio provocatorio, viene costantemente legato al sicuro ancoraggio storico della persecuzione ed emarginazione della omosessualità e alle reali perversioni (omosessuali) della cultura e della Norma dominanti.

Dottrina del Vero Universale contro il falso del pregiudizio, didascalica delle citazioni, storia del movimento gay, impunto di un programma e promessa di una liberazione, si mescolano discontinue nel testo, sgombrando nella sinistra delle affermazioni, non solo il basso dei somari ma anche la sana diffidenza verso qualsiasi ideologia.

E se la validità obbliga della libro è data dal suo valore di testimonianza decolonizzante, di scandalo positivo, di rifiuto di una rificazione passiva e alienante, d'altro canto il gusto illuministico della certezza dell'oggetto di cui si parla e il tagliare tra pieno e vuoto, ricco e depauperato, buono e cattivo ripropone lo sconcerco delle definizioni e degli stigma.

Lettura in ogni caso impegnante perché messaggio di realtà sui circuiti di esistenza e repressione, contestati al potere, del deviante e come pretesto di una condizione generale dell'omosessuale, ridotta all'inganno della malattia o peggio al silenzio della colpa.

Alto di scrittura stimolante nel suggerimento di una ricomposizione giocosa della scinzifrenia quotidiana, anche se la frattura originaria dell'io viene fatto risalire al dramma di una acuta impossibilità di amare più che ad uno spostamento dell'oggetto.

A volte invece lettura annoiata, quando vi prevalga l'impazienza della

seduzione privata, la strettona dei passaggi obbligati (parafraendo Cartesio "O sei omosessuale o non ci sei"), il "partire" per la ricerca dell'oggetto d'amore, blandito convinto pressato dalla "potenza" del seduttore.

E se il corpo sociale irriggito dal Super - io della Norma, propone l'ambivalenza e la confusione della merce per capovolgere il soggetto in oggetto con gli assoluti alienanti dei propri riti di morte. Meli: mi ingenuamente, corre alla ripresa di una vita riscattata dal genere quasi di una gioiosa stordita dimenticata.

Tirtono della omosessualità. Le dimenticanze. L'omosessuale violato. Mi sono chiesto, prendendo in mano questa pena multa, cosa mai poteva scrivere uno psichiatra su di un testo che accento al peccato di mettere uno accanto all'altro i segni del proprio codice, per "penetrare" un libro, il suo discorso e la sua verità celata, magari la complicità con la Norma che l'Autore narra di voler stravolgere e sovvertire nella pratica, pagandone pur sempre una contammazione, per lo meno nel senso della provocazione intellettuale.

La tentazione è stata forte all'inizio del libro, quando il discorso si fa analitico, quasi contrappuntistico del tracciato della scienza, non per rigettare i fondamenti ma spesso per scioglierne i nodi equivoci in conferme e ridefinizioni concettuali dell'omosessualità.

E allora diventa lecito usare le armi del gossolano o raffinato interlocutore e svelare la ciccia. Diventa piacevole e procedere alla psicanalisi della psicanalisi, sgombrare la strada ai pregiudizi in un progetto illuministico di pedagogia africana, riorocere le tesi nell'inverso e del significato: metafora abbozzata della richiesta al Padre della certezza di esistere, pur sottraendosi alla sua legge, patto di nuova alleanza con il Persecutore per biandirio.

Poi in realtà mi sono annoiato di questa mia attenzione-trascuramento sul discorso dell'Altro per coglierne un eventuale "Falso". In fondo di fronte alle ferie della mia cultura, delle cornici che non tempo più, perché tradite dalla loro stessa fissità, mi si presenta un corpo totale, magro nella sua omopotenza, intero nella irriducibilità delle sue avance.

Di fronte alle miserie della filosofia il trionfo della Omosessualità come intera visione del mondo. In contrapposizione alla Norma, che ha percorso tragicamente la storia, fondandosi sulla negazione della donna e sulla demargazione del diverso, mi trovo l'olgio di una pazza sapiente e normalizzatrice. Allora chiudi gli occhi e buttatli!

E il gioco ha regole precise: se resti e non passi all'atto permami nel Sistema e tutte le esercitazioni intellettuali dei distinguo e delle accertazioni con riserva non sono che il rimando del desiderio demagico e sempre trattenuto nel rimorso. Non ci si può sottrarre, pena una vita scollata, impedita ad amare.

"L'Inconsueto non sa che desiderare" suffragia Freud nel nome di Meli. Ma proprio qui cominciano ad entrare le dimenticanze. L'Inconsueto e si struttura desiderante, ma nel corpo di ognuno marca scansioni e lettere che sempre tradiscono qualsiasi tentativo di generalizzare oltre la storia del signolo e il vero percorso verso una identità forse non è altro che un progetto di disgiunzione, di distinzione e perché no, di rottura, che allenti le maglie immaginarie della struttura desiderante dell'Altro. E l'attesa di una totalità sordone non è che malinconia di un suggello già recitato e irripetibile.

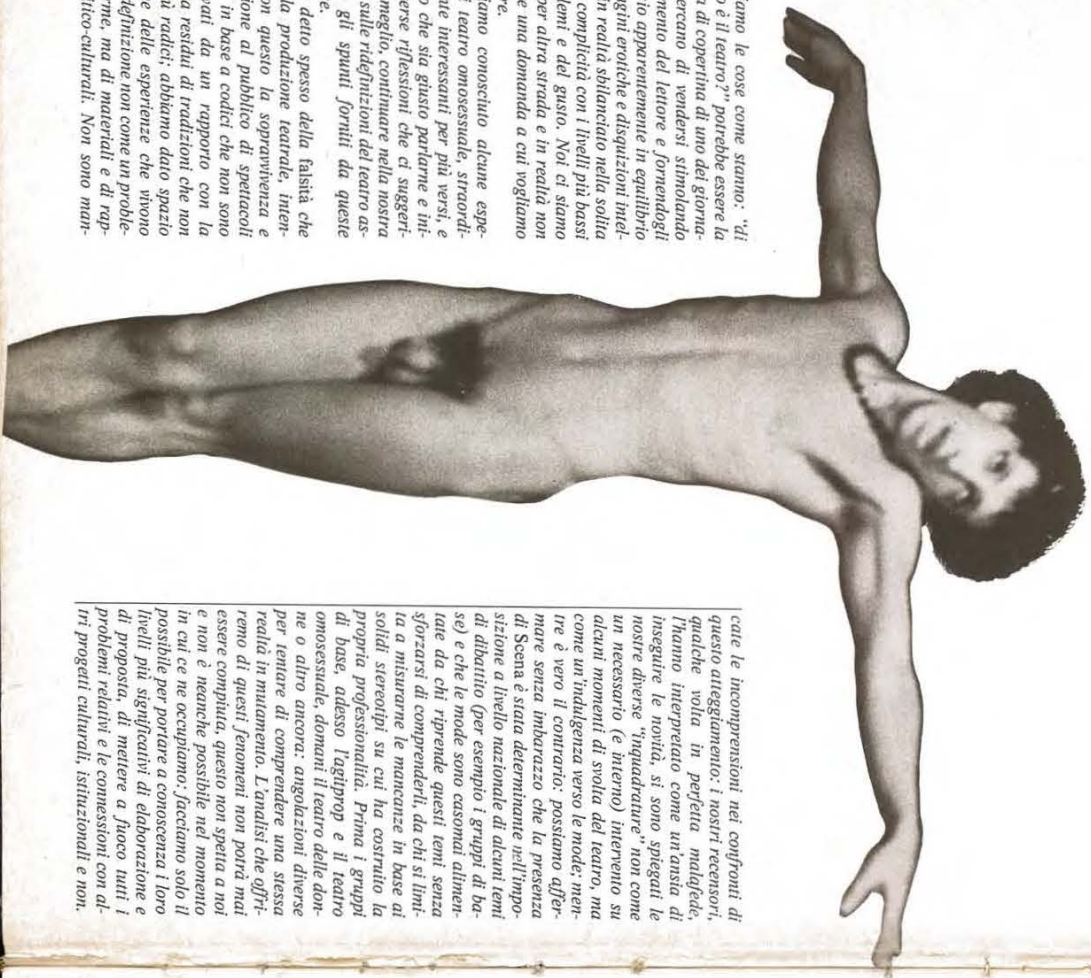
Allora la vera resistenza di fronte a questo trionfo della Omosessualità sulla crisi della mia cultura e il rifiuto di fondare la mia identità nel desiderio del desiderio dell'altro, anche se "garantito" da una storia di gheto e atrocie conclusive. Per un eterosessuale conoscere l'omosessualità significa diventare omosessuale? Questa legge mi esclude dal parlare di Omosessualità, dato che non soggetto ad essa, ma, al di qua della Legge, mi impedisce forse anche l'incontro con l'omosessuale?

L'Universale mi sottrae forse l'ascolto del soggetto quotidiano, attraverso dalla sua storia e dalle contraddizioni di una attesa desiderante? E tutto questo senza che la preoccupazione di legittimare e legiferare di standere reit e nodi obbligati inquina, violandola intrinsecamente, la modalità di amare, che è un rapporto tra omosessuali.

Quello che mi interessa non è il cosmo del desiderio, ma più banalmente come esso, al di là della ritualità e dei ritensi, si situ nella comunicazione spezzata del momento, del mese e dell'anno. Al di là della sovrastante commentata nell'atto di essere oggettivamente contro, vorrei intendere la portata o le illusioni rivoluzionarie di questo progetto non meccanico di eversione quotidiana dei ruoli e delle aspettative totalizzanti. Una domanda al fine di incontro nel verso ricucito delle relazioni, magari in attesa di una ulteriore rottura del velo di Maya: dall'Enciclopedia, mi trovo il necessario momento di testimonianza all'altro di una conquista, al piccolo quotidiano della storia.

Renzo Petrovich

Di che sesso è il teatro?



Diciamo le cose come stanno: "di che sesso è il teatro?" potrebbe essere la domanda di copertina di uno dei giornali che cercano di vendersi stimolando l'arrampamento del lettore e fornendogli un servizio apparentemente in equilibrio tra immagini erotiche e disquisizioni intellettuali, in realtà sblancato nella solita svaccata complicità con i livelli più bassi dei problemi e del gusto. Noi ci siamo arrivati per altra strada e in realtà non è neppure una domanda a cui vogliamo rispondere.

Abbiamo conosciuto alcune esperienze di teatro omosessuale, straordinariamente interessanti per più versi, e riteniamo che sia giusto parlarne e iniziare diverse riflessioni che ci suggeriscono: o meglio, continuare nella nostra indagine sulle ridefinizioni del teatro assumendo gli spunti forniti da queste esperienze.

Si è detto spesso della falsità che domina la produzione teatrale, intendendo con questo la sopravvivenza e l'imposizione al pubblico di spettacoli elaborati in base a codici che non sono più derivati da un rapporto con la realtà, ma residui di tradizioni che non hanno più radici; abbiamo dato spazio ad alcune delle esperienze che vivono questa ridefinizione non come un problema di forme, ma di materiali e di rapporti politico-culturali. Non sono man-

cate le incomprensioni nei confronti di questo atteggiamento: i nostri recensori, qualche volta in perfetta malafede, l'hanno interpretato come un'ansia di inseguire le novità, si sono spiegati le nostre diverse "inquadature" non come un necessario (e interno) intervento su alcuni momenti di svolta del teatro, ma come un'indulgenza verso le mode; mentre è vero il contrario: possiamo affermare senza imbarazzo che la presenza di Scena è stata determinante nell'impulsione a livello nazionale di alcuni temi di dibattito (per esempio i gruppi di base) e che le mode sono cassoni alimentate da chi riprende questi temi senza sforzarsi di comprenderli, da chi si limita a misurare le manzane in base ai solidi stereotipi su cui ha costruito la propria professionalità. Prima i gruppi di base, adesso i gruppi e il teatro omosessuale, domani il teatro delle donne o altro ancora: angolazioni diverse per tentare di comprendere una stessa realtà in mutamento. L'analisi che offriamo di questi fenomeni non potrà mai essere completa, questo non spetta a noi e non è neanche possibile nel momento in cui ce ne occupiamo; facciamo solo il possibile per portare a conoscenza i loro livelli più significativi di elaborazione e di proposta, di mettere a fuoco tutti i problemi relativi e le connessioni con altri progetti culturali, istituzionali e non.

Il teatro omosessuale è interessante per diversi motivi. Prima di tutto per il rapporto che stabilisce tra vissuto e scena: salta cioè la mediazione professionale, la letterale alienazione che oggi la domina e che lo spettatore percepisce anche se non capisce l'attore che interpreta a contratto, aderente al suo bisogno materiale di lavorare e di fare bella figura e non a un progetto comune: è logico che in questo teatro il solo lavoro d'attore sia quello registrato e che la sua mediazione risulti sempre più forzata e insensuale). Poi il teatro considerato come strumento di verifica e comunicazione del gruppo: la concretezza del motivi che spingono a mettersi insieme per dire e la volontà di percepire delle risposte a questo dire da parte di altri, ecco un altro fondamento di questa svolta. Poi, ancora, il *ritrattamento della scena* che comporta tutto questo: non si può prendere il teatro così com'è, esso serve ad altri scopi, occorre impararlo, rivederlo forse, ma lo scopo non è la rinfodazione produttiva delle sue forme quanto l'organizzazione di nuovi materiali, che esigono nuove, e provvisorie, leggi di relazione tra loro. Vedremo che quando il teatro omosessuale non si lascia possedere dalle vecchie leggi della scena, il gioco che ne risulta porta allo stabilirsi di un rapporto più dialettico con il pubblico (anche in questo caso non partendo dalla rinvoluzione di una forma). Infine, ma non c'è fine, attraverso la scena si esercita una psicodramma del gruppo che porta così a ulteriore maturazione le proprie contraddizioni, rischiando anche, come accade, profonde lacerazioni o scoperte di divergenze.

A questo punto non può sfuggire che l'interesse di simili esperienze non consiste nel poterle additare a modello, ma nelle contraddizioni che portano alla luce e che dovrebbero essere da altri, diversamente, messe in giro. Ciò non toglie che il teatro omosessuale parli attraverso la scena più della maggior parte dei gruppi di base, per esempio, e che per questo l'indicazione si può desumere meglio dallo spettacolo che dalle dichiarazioni di principio o da un'analisi dei fatti. L'ultimo spettacolo dei Collettivi Omosessuali Milanesi, per esempio, era senz'altro una delle esperienze più forti e significative che l'anno scorso potesse fare uno spettatore milanese. Mentre non è prevedibile cosa sarà il prossimo, dato che proprio quella vicenda ha portato a compimento una chiarificazione interna che ha ridotato il gruppo.

E l'omosessualità nel teatro...

Parliamo di teatro omosessuale, non di omosessualità nel teatro: che altrimenti bisognerebbe prendere in considerazione, e sarebbe giusto e prima o poi lo faremo, l'investimento omosessuale in tutte le sue articolazioni. Per quanto ci

riguarda dovremmo considerare almeno le varie tendenze di questo dopoguerra: dall'omosessualità, agita in senso pienamente decadente, di un Visconti, al "teatro virile" di uno Strehler, al teatro "desessualizzato" di un Orazio Costa, e così via fino a oggi, senza escludere i critici e altre fasce di addetti ai lavori. Considerando a prima vista il teatro da questo punto di vista viene fuori che esso ha sempre avuto il sesso del potere, cioè un conformismo dominante cui si accompagna un contrabbando controllato di inquietudine, di disagio nei ruoli, di senso di morte. Ambiguità che non è certo risolta quando si giunge a tollerare il travestimento alla Poli, o le varie altre forme di "devianza spettacolare", giacché queste corrispondono a fenomeni "modem" come la differenziazione del mercato culturale e la moltiplicazione degli immaginari di classe. In questo tipo di teatro le regole produttive del potere (la sua drammaturgia) vengono giocate dall'interno, credendo che il contropotere che si conquista sia più importante della produttività che si realizza in suo favore. Il teatro omosessuale rompe con questa onertà di fondo e, pur correndo il rischio della sua ghettizzazione giacché nessun "decentramento" oserei mai accettarlo, indica che vi è coscienza e necessità di un cammino diverso, che l'ipotesi consolatoria sottesa a tutta l'oderna estensione culturale (il teatro istituzionale rappresenta conflitti che sono già controllati) non risponde neanche lontanamente ai presupposti di quella "domanda culturale" che pure agita come bandiera, e lascia comprendere che questa domanda si fonda sulla necessità di agire collettivamente le cause di un disagio profondo. Per questo le risposte più pericolose del sistema, oggi, non sono quelle che pongono l'accento sul ruolo equilibratore delle istituzioni, ma quelle indirette, che si basano sul riconoscimento di questa frantumazione per controllarla *perfezionandola*, cioè anche avallando delle esperienze extratituzionali purché ogni gruppo non metta in discussione altri che se stesso.

Non è chi non veda che oggi all'interno di tutti i media, dal cinema commerciale ai gruppi teatrali d'avanguardia, si registra questa crisi dei ruoli (anche sessuali): l'importante è che le diverse risposte, le diverse consapevolezza, siano impermeabili l'una all'altra e che in questo modo si conservi il controllo sulla grande massa del pubblico. Il teatro omosessuale e "rivoluzionario" al di là delle tesi che esprime proprio perché la sua esistenza è a un punto di non ritorno; esso denuncia il problema in un modo che coinvolge anche i diversi normali. Si può solo cercare di circoscriverlo e contemperarlo, elevando alcuni suoi divi a rinnovatori dell'arte. Noi, chiamati a essere contrapparte anche quando solidali, avanzerebbero le nostre riserve di ogni tipo, ma non possiamo con queste libertà da problemi che sono anche nostri, e tutt'altro che risolti. D'altra parte è giusto rilevare che la consapevolezza di un problema non ne facilita necessariamente la soluzione, poiché la sua diffusione quantitativa è inquinata da mille fattori avversi. Ma è anche vero che non esistono scorciatoie: per esempio qui il problema non è solo l'omosessualità, ma la contraddizione tra ruoli e persona.

Foto: Cesare Priori

