

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

CHIARA PASANISI

Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: Il malinteso di Albert Camus nella regia di Vito Pandolfi

*Scenes of daily life between habit and cruelty:
Albert Camus's Malentendu directed by Vito Pandolfi*

SOMMARIO | ABSTRACT

Le Malentendu (1943) è l'esordio teatrale di Albert Camus. La protagonista dell'intreccio è Marta che, insieme all'anziana madre, gestisce un albergo in Boemia e uccide i propri clienti per derubarli. L'assassinio dei viandanti costituisce un caposaldo della routine delle due donne, fino a quando non si verifica l'omicidio di Jan, un cliente dell'albergo sotto mentite spoglie che si rivela essere il loro figlio e fratello. Il tragico malinteso rompe la ripetizione di eventi che scandisce l'esistenza della coppia di assassine, sovvertendo sia l'articolazione della loro vita quotidiana sia la loro relazione interpersonale.

Questo studio si prefigge di analizzare il significato che Camus attribuisce alla quotidianità, prendendo in esame la prima rappresentazione del dramma sulle scene italiane, realizzata da Vito Pandolfi (1917-1974) nel 1950, in cui emerge il rapporto contrastante che Marta ha con la vita quotidiana e il suo conseguente desiderio di fuga verso un luogo immaginifico e utopico.

Camus "si rifà all'essenzialità strutturale della tragedia greca" (Davico Bonino 1960, ed. 2000), deviando in parte dai canoni aristotelici, poiché preferisce agli eroi figure comuni, due "donne quotidiane" che sembrano mutate dal dramma borghese. Il realismo scenico ottocentesco prevede sovente che i personaggi siano protagonisti di scene di vita domestica, rivelandosi artefici e vittime della routine e della sua ripetitività: che valore assume invece la routine nel dramma di Camus? Quali sono i suoi esiti da un punto di vista drammaturgico e scenico? In che modo il desiderio di fuga dal quotidiano orienta l'agire di Marta e la costringe, infine, a misurarsi con l'assurdo che caratterizza l'esistenza umana?

Si tenterà di rispondere a questi interrogativi e di indagare in particolare modo la codificazione scenica della quotidianità, vagliando le scelte registiche di Pandolfi per comprendere come prendono forma i gesti che scandiscono l'esistenza di Marta e della madre.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

Le Malentendu (1943) is Albert Camus's theatre debut. The main character of the story is Marta. She runs a hotel with his elderly mother in Bohemia. Actually, they are two killers. They use to murder the guests of their hotel to be able to rob them. The macabre ritual is their main daily occupation. One day, they kill Jan, a mysterious customer. Suddenly, there is an unexpectedly *coup de théâtre*, Jan is Marta's brother and the two women do not recognize him. This tragic misunderstanding breaks the repetition of the events that have governed their existence.

The aim of this analysis is to investigate the meaning that Camus attributes to everyday life, starting by examining the first production of the play which was directed by Vito Pandolfi (1917-1974) in 1950. Pandolfi stages Marta's contrasting relationship with daily life and her desire to escape to a utopian place.

Undoubtedly, everyday life achieves a double sense: it is, at the same time, a reassuring element and a coercive entity from which to escape. Camus refers to "the structural essentiality of Greek tragedy" (Davico Bonino 1960, ed. 2000). However, deviating in part from the Aristotelian canons, he prefers common figures to heroes, who seem almost inspired by the bourgeois drama. Which is the role that the concept of the daily routine play in Camus's drama? Which are the outcomes forged by a dramatic and scenic point of view?

How does it manifest itself? What is it characterized by? How the desire to escape from everyday life is what drives Martha's actions?

I will try to answer these questions by identifying the way in which everyday life takes shape on the scene, and, in particular, I will examine what emerges from the directorial choices and the acting of the actors to understand how Marta's "daily gestures" depict her own existence as well as her mother's attitude.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

quotidianità, teatro, Albert Camus, Vito Pandolfi
everyday life, theatre, Albert Camus, Vito Pandolfi



CHIARA PASANISI

*Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà:
Il malinteso di Albert Camus
nella regia di Vito Pandolfi*

1. *L'esordio teatrale di Albert Camus*

L'interesse teatrale di Albert Camus inizia a manifestarsi ad Algeri, dove fonda il Théâtre de l'Equipe nel 1937, ispirandosi all'esperienza parigina del Théâtre du Vieux-Colombier e alla lezione scenica di Jacques Copeau. Camus, in tale contesto, oltre a occuparsi dell'adattamento delle opere da mettere in scena (Brèe 1949: 229), lavora come regista e attore, allestendo insieme alla compagnia sia parte del repertorio che Copeau aveva già proposto nella capitale francese, come ad esempio *I fratelli Karamazov* di Fedor Dostoevskij e *La Celestina* di Fernando de Rojas, sia messinscene quali *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Don Giovanni* di Alejsandr Puškin e *Le baladine du monde occidental* di John Synge, per attuare una riforma del teatro che potesse trovare le basi in un costante lavoro d'*ensemble*¹. Durante l'esperienza del Théâtre de l'Equipe, fondata sui valori dell'amicizia e della collaborazione, volti a rendere preminente il processo di creazione collettiva (Brèe 1949: 225), vengono seminati i germi

della scrittura drammaturgica camusiana che si manifesterà appieno nel 1943 con *Le Malentendu*, pubblicato da Gallimard nel 1944 e messo in scena nello stesso anno al Théâtre du Mathurins di Parigi, con la regia di Marcel Herrand.

Camus arriva dunque a misurarsi con quello che reputa “il più elevato dei generi letterari” (Guez 1957: 2) in seguito all’esperienza registica e attorica, elaborando una scrittura che è il frutto di una ricerca ininterrotta². La gestazione del *Malentendu* prende vita durante un soggiorno presso la *maison-forte* Panellier, nell’Haute-Loire, un posto a cui lo scrittore rimarrà profondamente legato, tanto da affermare in una lettera indirizzata a Maria Casarès, risalente al 9 settembre 1949, di non riuscire “a rivedere quel luogo”, in cui aveva trascorso dei “mesi difficili”, “senza provare emozione”³. Il soggiorno si era rivelato un periodo assai difficoltoso poiché determinato dalla necessità di alleviare i sintomi della tubercolosi, da cui Camus era affetto già dall’età adolescenziale. Jean Grenier, professore di filosofia al liceo di Algeri, a tal proposito, racconta di quando vide il suo allievo diciassettenne Albert sparire da scuola per più di un mese a causa dell’insidiosa malattia. Grenier decise dunque di recarsi a casa di Camus per sincerarsi delle sue condizioni di salute, ritrovandosi davanti un ragazzo “malato e povero, orfano di padre, che viveva in un ambiente in cui le sue aspirazioni non potevano essere capite né incoraggiate” ma dotato di una “fierezza che poteva renderlo ombroso” e che col trascorrere del tempo avrebbe determinato l’instaurarsi di un’incolmabile distanza tra lui e gli altri, destinata a dissolversi soltanto in pochi casi, ossia nelle interazioni con gli “intimi” (1968, ed. 2005: 18-21)⁴.

È quindi possibile individuare tre fasi principali che scandiscono il rapporto tra Camus e il teatro, la breve parentesi del Théâtre du Travail, che precede di solo un anno la fondazione del Théâtre de l’Equipe e infine quella del “drammaturgo a

Parigi” (Davico Bonino 1960, ed. 2000: V-VI) a cui l’autore difficilmente sarebbe giunto se non avesse vissuto la precedente esperienza algerina in cui le pratiche teatrali divengono così centrali da consentirgli di approcciare un mezzo espressivo che si rivelerà uno straordinario veicolo di concezioni filosofiche. Il teatro è inteso da Camus come il luogo dove la pratica e la teoria possono incontrarsi, per dare voce a una visione del mondo che si inverte nelle esistenze tragiche di uomini e donne il cui destino è già ineluttabilmente segnato:

[...] La scena è il luogo ideale per rappresentare il dramma e la tragedia che si svolgono quotidianamente nella più vasta scena del mondo. Il teatro è dunque un impegno, una partecipazione alla vita, un mezzo letterario privilegiato per esprimere i grandi conflitti; per sopravvivere l’uomo deve recitare la sua parte, e quando si rifiuta a quella che potrebbe sembrare una convenzione sociale, ma che è invece l’espressione della scoperta dell’assurdità delle passioni che nel mondo si oppongono, è perduto (Livi 1971: 48).

2. *L’esistenza di due donne quotidiane*

Le Malentendu è una “tragedia moderna” (Guez 1957: 3) incentrata sulla vita quotidiana di due donne comuni, piuttosto che su vicende di carattere mitologico in cui assurgono a protagonisti dei ed eroi⁵. Il dramma si situa in una zona di confine dove l’elemento tragico – legato all’ineluttabilità del fato e all’incombente della morte – si unisce con quello più specificamente moderno, che consiste in un racconto teatrale focalizzato su due esistenze banali.

La protagonista dell’intreccio è Marta, una donna di trent’anni che gestisce un albergo insieme all’anziana madre, a cui Camus non assegna alcun nome proprio, facendo sì che la sua funzione esistenziale e drammaturgica si esaurisca in toto nel ruolo

materno. Tuttavia, la mancanza di un nome proprio potrebbe essere considerata una scelta volta a definire il personaggio come un emblema di una donna anonima, ossia l'equivalente dell'"uomo comune" di cui de Certeau disserterà ne *L'invenzione del quotidiano* molti anni più tardi, affermando che già "all'alba della modernità nel XVI secolo, l'uomo comune appare come espressione di un'infelicità generale che trasformava in derisione". Quest'uomo, "irretito in un destino comune", è

chiamato *Ciascuno* (un nome che tradisce l'assenza di nome), questo anti-eroe è dunque anche *Nessuno*, *Nemo*, così come l'*Everyman* inglese diviene *Nobody*, o lo *Jedermann* tedesco, *Niemand*. È sempre l'altro, privato di responsabilità proprie («non è colpa mia, ma degli altri: del destino»). [...] Il "non importa chi" o il "qualsiasi" è un luogo comune, un topos filosofico. Questo personaggio generico (tutti e nessuno) ha il compito di rivelare il rapporto universale delle folli e illusorie scritture con la morte, legge dell'altro. Rappresenta sulla scena la definizione stessa della letteratura come vita e della vita come letteratura. Più che rappresentare se stesso, l'uomo comune offre la rappresentazione del testo, dentro e attraverso di esso, e attesta altresì il carattere universale del luogo particolare in cui si tiene il folle discorso di una saggezza sapiente (1980, ed. 2012: 28).

L'esistenza di Marta, che trascorre monotona in una piccola città anonima situata nella fredda e buia Boemia – di cui Camus annota le suggestioni sulle pagine dei *Carnets* già nel 1941 a proposito di un viaggio in Cecoslovacchia risalente probabilmente al 1936 (Livi 1971: 55) – è incentrata sul desiderio e proiettata verso il futuro. Marta sogna di abbandonare la terra natia per trasferirsi in un luogo utopico in cui è possibile ammirare il mare e il sole: per raggiungere questo scopo, che nel corso del dramma assume i connotati di un'ossessione, diviene un'assassina. La donna si accanisce, infatti, sugli ospiti dell'albergo per

derubarli e potere mettere da parte il danaro necessario per la sua fuga.

L'anziana madre, seppur stanca di un'esistenza che si trascina a fatica, è complice degli omicidi e contribuisce all'instaurarsi di un equilibrio perfetto, costituito da monotonia e crudeltà, in cui l'assassinio si configura come una pratica quotidiana che può infastidire soltanto a causa di alcune complicanze contingenti: per annegare i viandanti, precedentemente addormentati grazie a un sonnifero somministrato da Marta, è costretta a trasportarli in spalla per poi adagiarli sul fiume⁶. Questa pratica si rivela particolarmente stancante, tanto da essere considerata un motivo valido per smettere di uccidere:

LA MÈRE: [...] Trop vieille! Je suis trop vieille pour refermer à nouveau mes mains autour de ses chevilles et contenir balancement de son corps, tout le long du chemin qui mène à la rivière. Je suis trop vieille pour ce dernier effort qui le jettera dans l'eau et qui me laissera les bras ballants, la respiration coupée et les muscles noués, sans force pour essuyer sur ma figure l'eau qui aura jailli sous le poids du dormeur. Je suis trop vieille! (Camus 1944, ed. 1972: 190)⁷.

La madre, nel suo tentennare, estromette le considerazioni di tipo morale, adducendo motivazioni legate al torpore delle membra e alla difficile sopportazione della fatica, dovuta alla condizione anagrafica. La stanchezza è tuttavia un tratto distintivo del personaggio, che già nella prima scena del primo atto, afferma di avere bisogno di riposo:

LA MÈRE: Je suis fatiguée, ma fille, rien de plus. Je voudrais me reposer (Camus 1944, ed. 1972: 158)⁸.

Ne *Le Mythe de Sisiphe*, opera scritta un anno prima rispetto a *Le Malentendu*, Camus osserva che la stanchezza si manifesta quando l'essere umano inizia a interrogarsi sulle motivazioni

sottese agli atti ripetitivi che scandiscono l'esistenza, provando a sovvertire l'andamento della "vita automatica" che è costretto a sopportare. "Seppur disgustosa", la stanchezza è positiva, in quanto segno di una momentanea rivolta, destinata però a risolversi o nel "ristabilimento" della routine o nel "suicidio" (1942, ed. 2018: 14). Il riposo a cui la madre aspira, non riguarda il fisico, si tratta piuttosto di un desiderio di "pace" e "abbandono", scaturito dalla necessità di alleviare una stanchezza che è tanto una conseguenza della vecchiaia (e delle fatiche connesse all'assassinio) quanto un male interiore, a sua volta sintomo di una rivolta contro la quotidianità e la sua mancanza di senso. In parte simile è la "stanchezza dell'anima" menzionata da Marta, derivante dalla noia che alimenta lo spasmodico desiderio di fuga verso il luogo immaginifico circondato dal mare e illuminato dal sole:

MARTHA: Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme, j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. Ma demeure n'est pas ici (Camus 1944, ed. 1972: 163-164)⁹.

Camus, sempre ne *Le Mythe de Sisiphe*, afferma che:

Prima di incontrare l'assurdo l'uomo quotidiano vive con degli scopi e con il pensiero dell'avvenire. [...] Egli valuta le proprie possibilità, fa assegnamento più tardi sulla pensione o sul lavoro dei figli, crede anche che nella sua vita qualche cosa possa avere una direzione. In realtà egli agisce come se fosse libero anche se tutti i fatti si incaricano di contraddire tale libertà. Ma, dopo la scoperta dell'assurdo, tutto si trova sconvolto. [...] Pensare al domani, fissarsi uno scopo, avere preferenze tutto suppone la credenza nella libertà, anche se a volte si è sicuri di non averne la prova. Ma, a questo punto, so bene che la libertà superiore la libertà di essere, che sola può fondare una verità, non esiste. La morte è là, di fronte, come sola realtà (1942, ed. 2018: 53).

Marta non ha ancora incontrato l'assurdo poiché si concede il lusso di sperare, immaginando un avvenire migliore, in cui i suoi desideri possano trovare una possibilità di avveramento. Si crede libera, seppure vittima di un'illusione che la condurrà verso la morte, poiché il confronto con l'assurdo è un'"esperienza" inevitabile, "semplicemente e direttamente legata all'esistenza quotidiana" (Livi 1971: 41). Se Caligola, altro protagonista tragico della produzione drammaturgica camusiana¹⁰, comprende immediatamente l'ineluttabilità della morte e l'inutilità dell'illusione, tanto da ritenersi l'unico uomo veramente libero in quanto consapevole che la sola libertà possibile è quella del condannato a morte, Marta non si arrende all'idea della fine, proiettandosi in un futuro impossibile.

Caligola considera il mondo insopportabile, sa che la vita degli uomini è condannata all'infelicità ("les hommes meurent et ils ne sont pas heureux") e ritiene inutile cercare un altrove che possa infondere speranza, Marta invece non considera insopportabile il mondo nella sua interezza, ma giudica insostenibile la sua singola esistenza, che oltre a essere monotona e priva di amore – e quindi simbolicamente buia e fredda – è relegata in un luogo geografico verso cui nutre profonda avversione. L'assurdo, ossia il malinteso dell'esistenza con cui l'essere umano non fa mai abbastanza i conti, si manifesta nel momento in cui Marta, con il consueto supporto materno, uccide un viandante misterioso che si rivela essere Jan, suo fratello. Il giovane uomo aveva deciso infatti di ritornare alla casa natia, dopo vent'anni di assenza, per rivedere la madre e la sorella, essendo a sua volta vittima del desiderio e dell'illusione che lo conducono, suo malgrado, a scontrarsi con la morte.

Marta compie l'ennesimo crimine efferato ma la conseguenza del gesto stavolta non si annulla con la sua normalizzazione, e quindi con lo slittamento del delitto nell'alveo delle pratiche quotidiane: il momento dell'agnizione coincide con il disvela-

mento dell'assurdo che conduce verso il tragico epilogo, in cui sia Marta che la madre trovano la morte, suicidandosi.

3. *Il malinteso secondo Vito Pandolfi*

In Italia il primo regista a tradurre e mettere in scena *Il Malinteso* è Vito Pandolfi un "outsider" (Meldolesi 1982: 5) che già dagli anni Cinquanta riesce ad aprire un viatico per esperienze avanguardiste, contrapponendosi alle istanze della regia critica e all'estetica teatrale di registi quali Costa, Strehler e Visconti¹¹.

Per ricostruire l'allestimento che Pandolfi realizza nel 1949 e comprendere in che modo le forme della quotidianità vengono rappresentate scenicamente, verranno esaminate delle fonti d'archivio dirette, come il copione a stampa dello spettacolo con note manoscritte del regista. La seconda pagina del copione risulta particolarmente significativa, poiché Pandolfi la utilizza per annotare i tratti distintivi che intende conferire al personaggio di Marta da un punto di vista psicologico ed espressivo.

"Chiarezza crudele" è la prima nota, relativa al modo di esprimersi del personaggio, il cui eloquio deve mantenersi inizialmente su un registro semplice e quotidiano, pur veicolando dei messaggi intrisi di crudeltà. Secondo il regista, è necessario che tale "chiarezza crudele" traspaia dal tono della voce con cui Marta, interpretata da Carla Bizzarri, pronuncia le battute dalle quali emerge la sua "necessità di accanirsi con l'assassinio". La "chiarezza crudele" può essere inoltre considerata l'elemento distintivo dell'intero dramma, come lo stesso Pandolfi evidenzia in *Spettacolo del secolo*, dove dedica un intero paragrafo alla "chiarezza crudele del Malentendu". Secondo il regista:

All'origine del destino umano vi è un malinteso. Malinteso fra l'esistenza e l'uomo, malinteso tra l'uomo e l'uomo. L'uomo non usa con l'uomo un linguaggio semplice, naturale, diretto: ha terrore della sincerità. Non trova quindi

col proprio simile una piattaforma comune, una apertura di sentimenti. Non s'intende con il proprio simile. [...] Il Malinteso è quindi ed inoltre nella situazione ontologica stessa: per cui nei dati di fatto fra cui si è racchiusi, non si riesce a conoscere o riconoscere la propria vita (1971: 280).

Pandolfi modifica quindi una battuta-chiave che Marta pronuncia nella quinta scena del primo atto, scrivendo accanto al nome del personaggio un'indicazione riguardo al modo in cui l'attrice dovrà esprimersi, mostrandosi "calma". La battuta originale, che vede Marta intenta a redarguire Jan, intimandogli di non travalicare il confine di riserbo che si conviene a un ospite quando si rivolge all'albergatore, recita: "non c'è niente di male. Non è il primo che abbia cercato di assumere questo tono. Ma io ho parlato sempre così chiaramente che *l'equivoco* non è mai stato possibile". Pandolfi attua una lievissima ma significativa modifica cosicché la battuta diviene: "non c'è niente di male. Non è il primo che abbia cercato di assumere questo tono. Ma io ho parlato sempre così chiaramente che *il malinteso* non è mai stato possibile" (Copione a stampa de *Il Malinteso*, con note manoscritte di Vito Pandolfi: 34. Il corsivo è mio)¹². In questo modo, il malinteso, titolo dell'opera ma soprattutto condizione imprescindibile dell'esistenza, acquista risalto mediante la verbalizzazione, divenendo presagio di ciò che accadrà quando Marta ucciderà suo fratello.

Secondo Pandolfi Marta:

è attiva. Vorrebbe negare l'amore ma vi aspira. Fredda. Determinata. Ordinata. Tirata. Segretamente curata. La sua vittoria è solo nel suicidio. Fa quello che vuole anche se fallisce, ma fallisce eroicamente. Ha troppo amore per l'amore. Lei, così sicura e coraggiosa è l'unica veramente sconfitta (Note manoscritte di Vito Pandolfi sulla seconda pagina del copione a stampa de *Il malinteso*)¹³.

Come si è visto, l'amore è estromesso dalla quotidianità del personaggio, in cui l'omicidio, "espressione concreta della rivolta dell'esistenza", si configura come un surrogato delle pulsioni sentimentali mai soddisfatte, dotandosi di uno "spaventoso potere sessuale" (Pandolfi 1971: 281), tanto che Luciano Lucignani, nella sua recensione allo spettacolo, descrive Marta come una "forsennata zitella, squassata da selvaggi impeti di libertà, da un desiderio feroce di pace, di vita, di sole" (1950: 21). In quest'ottica il mare rappresenta l'amore, come si evince da una nota a matita blu del regista, in cui si legge: "mare = amore". Marta è anche un "ossimoro vivente", un "sole nero" che non dà luce. Situata in una zona d'ombra, anela al mare e al sole, ossia a una vita diversa da quella in cui è relegata e che può esistere solo in un non-luogo "lontano", "dove il sole non tramonta mai", dove la quotidianità è sospesa, spodestata da un eterno presente.

Per quanto concerne gli aspetti espressivi, Pandolfi suggerisce l'impiego di un "dialogo reale" e di un'emissione vocale assestata su un registro acuto ("voce acuta"), il "tono" deve invece essere "parossistico", pur rimanendo "caldo" e "umano". In un susseguirsi di contraddizioni, l'assurdo scandisce il quotidiano, generando i contrasti che caratterizzano il personaggio di Marta fino a conferirle una schizofrenia espressiva che la rende "una figura quasi grottesca, addolorata fino alla follia" (Lucignani 1950: 21).

La scenografia dello spettacolo, realizzata da Toti Scialoja¹⁴, ha il compito di rafforzare il "tono parossistico" richiesto da Pandolfi, attraverso l'impiego di forme espressionistiche e astratte (Mancini 1990: 15). Scialoja opta per "un gioco di linee serpentine" che caratterizzano specularmente la scena e i costumi, determinando una "traccia filamentosa tra spazio e attore" (65), che in un pullulare di colori freddi e scuri, ricrea un mondo in cui l'esasperazione delle forme determina un'amplificazione della soggettività e delle emozioni.

La recitazione e l'assetto scenografico divengono pertanto complementari nella costruzione della messinscena per quanto riguarda la resa antinaturalistica. Pandolfi fa allestire un'ambientazione anni Venti in cui la musica di Schönberg è il sottofondo di gesti convulsi e scomposti, talora meccanici e ripetitivi, quasi marionettistici. Vengono elaborate sofisticate soluzioni sceniche, derivanti da una costante ricerca teorica e pittorica, che si coniuga a un sapere teatrale artigianale, che vede Scialoja impegnato a fabbricare da sé parti della scenografia, dipingendo stoffe e cartapesta (Mancini 1990: 55). La tragedia di Marta e della Madre prende vita in un habitat fantastico dove l'allusione visiva all'altrove, invocato ripetutamente dalla protagonista, si dota di un'apparenza tetra. Piani inclinati e scale ripide delimitano il centro della scena dove è posto uno "specchio-schermo" ovale: nero, viola e blu sono i tre colori predominanti, funzionali a generare da un lato la rappresentazione astratta della cupa Boemia, dall'altro l'eco dell'individualità di Marta, delle sue inquietudini e dei suoi desideri utopistici. L'antinaturalismo è altresì determinato dai costumi, in due figurini disegnati da Scialoja Marta indossa un corto abito nero da *flapper girl*, la madre invece un elegante vestito viola abbellito da lunghe collane e inserti in pelliccia. L'abbigliamento ha dunque una funzione straniante, poiché le due donne, proprietarie di un modesto albergo, sono avvolte da un'aura *glamour* che stride rispetto al contenuto del dramma e alla sua ambientazione.

4. *La rappresentazione della quotidianità sulla scena*

La messinscena del *Malinteso* rappresenta l'"orientamento spirituale" e le "predilezioni registiche" di Pandolfi (Castello 1950: 29), più che le intime intenzioni di Camus, tanto che è possibile considerare lo spettacolo come un evento emblematico del "trionfo della regia" nell'immediato Secondo dopoguerra (Lucignani 1950: 22). Se la via percorsa da Camus era

stata quella della “nudità ed essenzialità tragica”, il lavoro di Pandolfi si orienta in “una direzione precisamente contraria” (Castello 1950: 29) che genera un testo spettacolare in parte difforme rispetto a quello drammaturgico. Un ruolo fondamentale è giocato dalla recitazione degli attori principali che possono suddividersi in due gruppi, per quanto riguarda gli aspetti stilistici ed espressivi: da un lato si situano Marta e la madre, dall’altro Jan, unico personaggio che si avvale di una “recitazione sostanzialmente realistica”, contrapponendosi a “quella delle due donne, bilanciata perigliosamente tra un’aspra, puntuta, stridente scansione disumanizzata ed un lirismo di indole oratoria, introdotto ad esprimere certi abbandoni (l’aspirazione al mare, all’evasione)” (Castello 1950: 29). La recitazione di Marta oscilla tra il “tono quotidiano” e modalità espressive eccentriche, tra l’abitudine, parola che Pandolfi sottolinea ripetutamente nel copione, e il desiderio di evasione, altrettanto evidenziato graficamente dal regista, tra quel “paese d’ombra” che è la Boemia (sottolineato in nero) e il mare (sottolineato in blu).

L’interpretazione del personaggio di Marta si rivela una prova di recitazione non facile, per quanto riguarda lo sforzo fisico e psicologico richiesto, Carla Bizzarri è infatti costretta a un breve ricovero in clinica già qualche giorno dopo il debutto. Tuttavia, lo spiacevole episodio, che interrompe bruscamente le repliche dello spettacolo, permette a Pandolfi di comprendere il reale valore del lavoro dell’attrice. Ecco cosa scrive il regista il 3 gennaio del 1950:

Cara Carla,
non può immaginare la mia emozione quella sera in cui la lasciasti mentre lei si dirigeva alla casa di cura.
Mi sentivo colpevole per averle fatto compiere uno sforzo superiore alle sue possibilità vocali, e profondamente turbato dalla bellezza e dalla purezza del suo spirito di sacrificio (che in un certo senso diveniva esemplare anche per me).

Non potrò facilmente dimenticare la serenità e la fermezza del suo stato d'animo, e lei si sarà forse accorta che questa volta mi sentivo debole e povero vicino al suo fervore.

Sono partito con il doloroso rincrescimento di non averle mai saputo esprimere quelli che erano i miei sentimenti di gratitudine e di fraternità nel lavoro.

Tutto poi succede così velocemente che non si ha tempo di rispecchiarsi, è già trascorso. E si ha sempre il rimpianto di non essersi soffermati per un istante.

Mi sembra di non avere mai compiuto verso di lei un gesto di solidarietà, di non aver mai reso meno superficiale quel legame che ci univa nella fatica di ogni giorno.

Solo poco a poco è sorta in me la consapevolezza di vedere sorgere in lei quel meraviglioso fantasma che è il personaggio, in una vita che andava di là di ogni velo, e che veramente poteva averne una limpidezza definitiva. Di fronte a questo restavo attonito e non potevo più muovermi, per non sembrare falso.

Mi sono sempre rimproverato di non avere mai sufficientemente circondato di calore e di umanità questo suo grande innalzarsi in una voce che al di sopra di noi e degli spettatori ci indica la strada della meditazione e della contemplazione, senza che lei lo sappia. Vorrei che almeno questa volta lei sentisse quanto il mio animo le è devoto, come abbia compreso sino in fondo tutta la portata del sentimento che lei ha posto sulla creazione di queste sere.

Non è facile "trovare le parole adatte": ma questa volta vorrei possedere la certezza di venir visto coll'interno di me stesso nonostante l'impaccio che possono dare le parole.

Mi scriva e mi dica questo: non potrò essere calmo e in pace con me stesso finché non saprò che lei si è resa conto di ciò che ho provato di giorno in giorno di fronte la sua arte e alla dedizione completa per la sua missione [...]. Mi auguro che intanto la lascino riposare e riprendere le sue forze. La prego in un intervallo della sua giornata di volermi parlare un poco di lei; gliene sarò profondamente grato.

Io la ricordo sempre, ed abbia i miei più cari ed affettuosi auguri

Vito¹⁵

Marta può essere considerata, al pari dello spettacolo nella sua interezza, l'emblema di "un grido anarchico e disperato di rivolta", espresso attraverso "bruschi passaggi di tono, stridori e grida di violenza", che tuttavia non riesce a levarsi al di sopra dell'"assurdità della vita" (Schacherl 1950: 51-52). Lo scontro tra il buio del quotidiano e la luce dell'altrove genera una rappresentazione teatrale che si nutre di contrasti e di cui è protagonista "un ossimoro vivente"¹⁶, vittima dell'assurdo che avviluppa l'esistenza. In questo senso il sole, elemento continuamente evocato, ma di fatto assente in una scena dove predominano atmosfere irreali e buie, non simboleggia soltanto il ricordo della giovinezza algerina di Camus, dove il teatro inizia a farsi breccia nella sua parabola artistica e poetica, ma un'entità salvifica e irraggiungibile che potrebbe rivelarsi capace di rispondere agli interrogativi degli esseri umani, destinati a rimanere inascoltati. "Amor fati" è l'ultima nota a matita che Vito Pandolfi scrive e sottolinea alla fine del primo atto nel copione del *Malinteso*: la predisposizione ad accettare la casualità dell'esistere, intesa non come condanna ma come possibilità. Per il regista, il fallimento eroico di Marta risiede nella scelta di dire sì al destino, riscattandosi tragicamente da una vita vissuta per abitudine, in cui si era limitata ad aver condotto stancamente la sua anima, avendo tuttavia voluto "guardare altrove" per coltivare l'illusione¹⁷:

Amor fati: sia questo d'ora innanzi il mio amore! Non voglio muover guerra contro il brutto. Non voglio accusare, non voglio neppure accusare gli accusatori. Guardare altrove sia la mia unica negazione! E, insomma: quando che sia, voglio soltanto essere, d'ora in poi, uno che dice sì! (Nietzsche 1882, ed. 1979: 153).

NOTE

¹ Il Théâtre de l'Equipe trova le sue radici nel Théâtre du Travail, nato ad Algeri per volontà di Camus nel maggio del 1936, come esperienza improntata all'antifascismo. La passione politica di Camus, infatti, si interseca sovente con la sua attività letteraria e artistica, oltre a riverberarsi nelle esperienze giornalistiche che lo vedono protagonista già dal 1938 come apprendista presso l'Alger républicain e, in seguito, come caporedattore della rivista Combat, emblema della resistenza francese negli anni Quaranta. Per un approfondimento al riguardo si rimanda in particolare a Guérin (1986; 1993; 2013). La prima rappresentazione del Théâtre du Travail è il tempo del disprezzo di André Malraux, seguita nell'ottobre del 1937 dalla comparsa sulla rivista Rivages del manifesto Per un teatro giovane, che inaugura l'attività del Théâtre de l'Equipe. Ai compagni di questa esperienza Camus dedica *Le malentendu*: "ai miei amici del Théâtre de l'Equipe", si legge in epigrafe. La riforma teatrale promulgata da Jaques Copeau è l'evento nel solco del quale si inserisce l'attività scenica di Camus, che considera il regista-pedagogo l'unico maestro a cui ispirarsi, soprattutto per quanto concerne la "missione morale" (Consolini 2001: 389) sottesa alla fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier, che ebbe luogo nell'ottobre del 1913. Copeau, in origine critico letterario e fondatore della Nouvelle Revue Française, si prefiggeva di contrapporre alle degenerazioni del mestiere attorico ("il cabotinage") un progetto fondato sul dialogo costante della regia con la pedagogia per dare origine a un repertorio di qualità e conferire particolare importanza al lavoro di gruppo. Come ha evidenziato Silvia Carandini tutto "inizia come avventura di un'aristocrazia letteraria decisa a battersi ancora contro il degrado materiale e spirituale del teatro contemporaneo e si realizza intorno all'inedito progetto di un intellettuale che a trentatré anni, senza alcuna esperienza pratica di teatro, non volendosi più accontentare solo di critiche e discorsi, trasferisce nell'azione gli ideali di classicità, rigore, di credo unanimista del gruppo" (1988: 211). Per quanto riguarda il Théâtre du Travail e il Théâtre de l'Equipe cfr. almeno Brée (1949: 225-229); Consolini (2001: 388-389); Marchetti (2007: 28-42); Mazza (2017: 116-120). In merito all'attività registica e pedagogica di Jacques Copeau si rinvia in particolare a: Cologni (1962); Cruciani (1969; 1971); Aliverti (1997); Aliverti (in Copeau 2009); Di Palma (2014).

² Camus afferma di considerare il teatro come "il più elevato dei generi letterari" non solo nell'intervista pubblicata dal periodico Sipario nell'ottobre del 1957, a cui si sceglie di fare qui riferimento, ma anche in alcuni appunti successivi, risalenti al 1959, ora leggibili in Marchetti (2007: 221-228).

³ Il primo incontro tra Camus e Maria Casarès è risalente al marzo 1944, quando Maria era una giovane attrice sotto contratto presso il Théâtre du

Mathurins e Camus le propose di recitare nel Malentendu con il ruolo di Marta. La loro relazione sentimentale, che durerà fino al 1959, ebbe inizio nel giugno 1944, durante il periodo delle prove antecedenti al debutto dello spettacolo. A tal proposito si veda Camus, Casarès (2017: 11). La lettera del 9 settembre 1949 è contenuta in Camus, Casarès (2017: 160), la traduzione in italiano delle frasi citate è di chi scrive.

⁴ Camus trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Belcourt, quartiere popolare di Algeri. In questo contesto, e soprattutto durante i periodi di degenza in ospedale a causa della malattia, esperisce la povertà. Tali atmosfere impressionano notevolmente il suo immaginario, fino a manifestarsi nelle sue prime opere meditate "un'irruzione del quotidiano" all'interno di esse, che determina una scrittura oscillante tra "una vita interiore tormentata" e "l'aspirazione al sogno e la ricerca dell'ideale attraverso l'arte" (Spiquel 2013: 84).

⁵ Guido Davico Bonino osserva che Camus, per quanto riguarda *Il Malinteso*, "si rifà all'essenzialità strutturale della tragedia greca" poiché agiscono in scena "quattro personaggi in tutto oltre un coro pressoché muto e vindice, chiusi nello spazio angusto di un solo luogo topico (il soggiorno e la camera di una locanda in una piccola città della Boemia), nell'arco breve di poco più di una giornata" (Davico Bonino 1960, ed. 2000: VII).

⁶ Le pratiche quotidiane possono essere considerate un "insieme di procedure, schemi di operazioni e manipolazioni tecniche" che si differenziano dai riti in quanto, come fa notare Michel Foucault, non ne posseggono la "fissità ripetitiva" (de Certeau 1980, ed. 2012: 83-85). Gli omicidi commessi da Marta e dalla madre, pur configurandosi a primo acchito come eventi di carattere rituale, poiché dotati di una "fissità ripetitiva" (la somministrazione di un sonnifero nel tè, il furto dei beni della vittima addormentata, il trascinarsi del corpo dalla camera da letto al piano terra e infine il lancio del malcapitato nel fiume), vengono fatti slittare nell'alveo delle pratiche quotidiane. Si assiste, infatti, alla dispersione di qualsiasi elemento di ritualità a favore del trionfo dell'abitudine, che si manifesta sempre come uno "schema fisso di operazioni".

⁷ Troppo vecchia! Sono troppo vecchia per stringere le mie mani attorno alle sue caviglie, e per sentire il dondolio di quel corpo lungo la strada che porta al fiume. Sono troppo vecchia per l'ultimo sforzo che lo farà scomparire nell'acqua e mi lascerà con le braccia pendenti, senza respiro e i muscoli irrigiditi, senza forza per asciugare sul mio viso l'acqua che verrà spruzzata sotto il peso dell'addormentato. Sono troppo vecchia! (1947, ed. 2000: 23).

⁸ È stanchezza, figlia mia, nient'altro. Avrei bisogno di riposo (1947, ed. 2000: 7).

⁹ Sì, sono stanca di portare sempre la mia anima, ho fretta di trovare il paese dove il sole soffoca qualsiasi interrogativo. La mia dimora non è qui (1947, ed. 2000: 10).

¹⁰ Una prima edizione del testo viene pubblicata da Gallimard lo stesso anno del *Malentendu*, la sua stesura inizia nel 1937 e si protrae fino al 1958, anno in cui viene pubblicata una nuova e definitiva versione dell'opera, che insieme a *Le Mythe de Sisiphe* e a *L'étranger* (1947) costituisce la Trilogia dell'assurdo.

¹¹ Vito Pandolfi (1917-1974) traduce *Le malentendu* nel 1947 per dirigere la prima rappresentazione italiana del dramma nel 1949. Il debutto ha luogo il 28 dicembre al Teatro della Soffitta di Bologna e vede protagonisti Carla Bizzarri (Marta), Landa Galli (la madre), Maria Teresa Albani (Maria, la moglie di Jan) e Manlio Guardabassi (Jan). Il copione a stampa dello spettacolo, con note manoscritte del regista, è conservato presso il Fondo Pandolfi (Museo Biblioteca dell'Attore di Genova – Busta 3, Fascicolo 1). Pandolfi alla fine degli anni Quaranta si era già diplomato in regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1943) e aveva dimostrato di essere mosso da intenti avanguardisti, interessandosi al teatro popolare e alle drammaturgie straniere. Meldolesi lo considera un regista che cerca "con il teatro più che nel teatro [...] delle risposte globali" agli interrogativi dell'esistenza e alle sue contraddizioni, pur correndo il rischio di sfociare talvolta nel "dilettantismo" (1984, ed. 2008: 189-200). Coniugando nella sua prassi teatrale intenti storicistici a un'estetica espressionista (come sottolinea Bruno Schacherl nella recensione allo spettacolo *Il Malinteso*, apparsa il 15 gennaio del 1950 sul periodico *Il dramma*, dove Pandolfi lavorava come critico e teorico teatrale) si discosta dall'operato di molti registi italiani a lui coevi, fra cui Strehler, esponente della regia critica, e Visconti, fautore del realismo scenico.

¹² Le indicazioni relative all'interpretazione del personaggio di Marta a cui si farà riferimento nel corso del paragrafo sono tutte annotate nella seconda pagina del copione.

¹³ Camus nei *Carnets* afferma che "nel dramma antico chi paga è sempre colui che ha ragione. Prometeo, Edipo, Oreste, ecc. Ma la cosa non ha importanza. In ogni caso, abbiano torto o ragione, finiscono tutti agli inferi. Non c'è né ricompensa né castigo. Di qui, ai nostri occhi offuscati da secoli di perversione cristiana, il carattere gratuito di questi drammi – e anche il patetico di questi giochi" (1962, ed. 2018: 156). Tuttavia, il sacrificio di questi uomini giusti è vano, in una prospettiva atea, la ragione o il torto non costituiscono alcun discrimine che possa generare la dannazione o la salvezza: vi è soltanto la possibilità di andare incontro a un comune destino che conduce "tutti agli inferi" (1962, ed. 2018: 156). Camus elabora tale riflessione nel 1942, solo due

anni più tardi si esprimerà in maniera inequivocabile negli *Essais*, discostandosi da un cristianesimo considerato ingiusto poiché fondato sul “sacrificio di un innocente e sull’accettazione di questo sacrificio” (Guérin 1993: 49).

¹⁴ L’attività scenografica di Toti Scialoja (1914-1998), spesso sottovalutata sia dalla critica d’arte sia dalla storiografia teatrale, si sviluppa parallelamente a quella pittorica dalla seconda metà degli anni Quaranta fino al 1955. Il *Malinteso* è un’ulteriore occasione di collaborazione con Vito Pandolfi dopo gli allestimenti *L’opera dello straccione* (1943) e *Madame sans-gêne* (1951). I bozzetti di scena e i figurini realizzati da Scialoja per *Il Malinteso* sono raccolti in Mancini (1990: 65-66).

¹⁵ La lettera manoscritta è conservata presso il Fondo Vito Pandolfi (Museo Biblioteca dell’Attore di Genova – Busta 3, fascicolo 1).

¹⁶ I contrasti che caratterizzano la rappresentazione teatrale, devono emergere soprattutto dalla recitazione di Carla Bizzarri, sul copione sono spesso segnate, tra il nome del personaggio di Marta e la sua battuta, brevi indicazioni circa il tono e l’atteggiamento da assumere. Ad esempio: “Secca, acida” (26), “calma” (27), “agra” (28), “dura” (31), “sommessa” (32), e ancora “calma” (34), “ironica” (35). Pandolfi condensa già nel primo atto, in cui Marta è presentata da Camus in maniera alquanto coerente, un susseguirsi di repentine variazioni, tra cui intercorre una relazione di reciprocità contrappuntistica, volte a delineare un personaggio marcatamente ossimorico.

¹⁷ Camus “individua nel fine o nel compimento (telos) il problema cruciale della morale: se il soddisfacimento è possibile, ovvero se il desiderio è pensabile come una tensione che la realizzazione del fine appaga e conduce a perfezione, il male è necessariamente ogni ostacolo al suo compimento”. L’epigrafe del *Mythe de Sisyphe*, è infatti la terza pitica di Pindaro, che recita: “O mia anima non aspirare alla vita immortale ma esaurisci il campo del possibile” (Novello 2011: 77-78). È anche in quest’aspetto che risiede l’inquietudine di Marta: non riuscire a esaurire il campo del possibile, di cui il sole e il mare sono echi lontani. Come lei stessa afferma nella prima scena del terzo atto: “pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aliverti, Maria Ines (1997), *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza.
 Brée, Germaine (1949), “Albert Camus et le Theatre de l’Equipe”, *The French Review*, 3 : 225-229.

- Camus, Albert (1942), *Le mythe de Sisiphe*, trad. it. a cura di Attilio Borelli, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 2018.
- (1944), “Le Malentendu”, *Caligula suivoi de Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 151-245.
- (1947), “Il malinteso”, trad. it. a cura di Vito Pandolfi, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 5V-50.
- (1962), *Carnets*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, *Taccuini*, Milano, Bompiani, 2018.
- ; Casarès, Maria (2017), *Correspondance (1944-1959)*, Paris, Gallimard.
- Carandini, Silvia (1988), *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi.
- Castello, Giulio Cesare (1950), “Il Malinteso”, *Sipario*, 45: 29.
- Cologni, Franco (1962), *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Cappelli editore.
- Consolini, Marco (2001), “Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese”, *Storia del teatro moderno e contemporaneo III. Avanguardie e utopie. Il Novecento*, eds. Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi: 386-389.
- Copeau, Jacques (2009), *Artigiani di una tradizione vivente*, ed. Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher.
- Cruciani, Fabrizio (1969), *Jacques Copeau: studio di una poetica*, Roma, Bulzoni.
- ; (1971), *Jacques Copeau, o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni.
- Davico Bonino, Guido (1960), “Introduzione”, in Albert Camus, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000: V-XIII.
- de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2012.
- Di Palma, Guido (2012), “«La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus”, *Biblioteca teatrale*, 104: 13-51.
- Grenier, Jean (1968), *Albert Camus. Ricordi*, ed. Caterina Pastura, Messina, Mesogea, 2005.

- Guérin, Jeanyves (1986), *Camus et la politique*, Paris, L'Harmattan.
- (1993), *Camus: portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin.
- (2013), *Albert Camus: littérature et politique*, Paris, Champion.
- Guez, Gilbert (1957), "Intervista a quattr'occhi con Albert Camus", *Sipario*, 138: 2-3.
- Livi, François (1977), *Albert Camus*, Firenze, La nuova Italia.
- Lucignani, Luciano (1950), "Il Malinteso", *Teatro*, 2: 20.21.
- Mancini, Andrea, ed. (1990), *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- (1990), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- Marchetti, Marta (2007), *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni.
- Mazza, Vincenzo (2017), *Albert Camus et L'État de siège. Genèse d'un spectacle*, Paris, Classique Garnier.
- Meldolesi, Claudio (1982), "I teatri possibili di Vito Pandolfi", *Quaderni di teatro*, 18 novembre: 5-11.
- (1984), *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Nietzsche, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, *La gaia scienza*, Milano, Mondadori, 1979.
- Novello, Samantha (2011), "Camus e Bataille o la morale all'inferno. La libertà inutile fra Sisifo e Sade", *Etiche negative. Critica della morale sociale*, ed. Fabio Bazzani, Firenze, Clinamen: 77-97.
- Pandolfi, Vito (1953), *Spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri Lischi.
- Schacherl, Bruno (1950), "Il Malinteso", *Il dramma*, 101: 51-52.
- Spiquel, Agnès (2013), "Quand le jeune Camus ouvre les yeux sur le quotidien", *Albert Camus au quotidien*, Villeneuve d'Asque, Presses Universitaires du Septentrion: 83-100.

FONTI ARCHIVISTICHE

Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Pandolfi*, b. 3, fasc. 1: *Il Malinteso*, copione a stampa con note manoscritte.

Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Pandolfi*, b. 3, fasc. 1: Lettera di Vito Pandolfi a Carla Bizzarri, 3 gennaio 1950.

