

DALLA SCRITTURA D'AUTORE ALLA DRAMMATURGIA D'ATTORE: IL CASO DE *LE ULTIME LUNE* DI FURIO BORDON

ABSTRACT

L'articolo studia la relazione tra testo drammatico e lavoro dell'attore, in riferimento al suo fondamentale contributo alla creazione scenica della parte attraverso la "drammaturgia d'attore". In tale prospettiva, un esempio interessante è rappresentato da *Le ultime lune*, commedia scritta da Furio Bordon nel 1992 e interpretata nel 1995 da Marcello Mastroianni come suo ultimo spettacolo teatrale. La commovente recitazione di Mastroianni divenne leggendaria, perché negli ultimi mesi della sua vita, l'attore si trovò veramente a vivere la condizione del personaggio; tuttavia, il testo, incentrato sul tema della senilità e dell'abbandono, attirò negli anni successivi, anche l'interesse di altri attori (Gastone Moschin, Gianrico Tedeschi, Maia Monzani), ottenendo nuove e interessanti messe in scena. Lo studio delle diverse interpretazioni consente di ricostruire la complessità del lavoro attoriale, attraverso tagli, adattamenti, dinamiche fonetiche e gestuali, che testimoniano come il testo drammatico non finisca mai di trasformarsi, ottenendo molteplici vite sulla scena.

The article focuses on the relationship between the dramatic text and the work of actor, especially on his crucial contribution to the invention of the scenic character as an "actor's dramaturgy". In this perspective, an interesting example is represented by *Le ultime lune*, a play written by Furio Bordon in 1992 and performed by Marcello Mastroianni in 1995 as his last theatrical show. The Mastroianni's emotional acting became a legend, because in the last months of his life, Marcello truly lived the character's condition, but the text, tackled the problem of the oldness and seclusion, was able in the following years to attract several other actors (Gastone Moschin, Gianrico Tedeschi, Maia Monzani) and got new interesting *mises en scène*. So, different performances are studied to reconstruct the complexity of the artistic work, through changes, adaptations and phonetic and gestural dynamics, as an evidence that dramatic text never starts transforming itself in a new versions and having multiplies lives on the stage.

Nell'età del post-drammatico è sempre più difficile per una novità italiana trovare una collocazione nel cartellone teatrale contemporaneo; l'autore ha garanzie di essere rappresentato allorché lavora, magari con funzione di *dramaturg*, per un teatro o una compagnia, mentre ardua diviene la strada verso la notorietà per uno scrittore che scelga di comporre a tavolino, progettando un testo autonomamente e libero da commissioni precise. È pertanto assai interessante il caso de *Le ultime lune*, commedia composta nel 1992 da Furio Bordon, drammaturgo e uomo di teatro triestino,¹ no-

¹ Furio Bordon, scrittore, drammaturgo, sceneggiatore, regista e uomo di teatro, diresse il Teatro Stabile di Trieste dal 1988 al 1992. *Le ultime lune* vengono tuttavia composte al termine dell'incarico, come ammette lo stesso autore, per evitare conflitti di interesse.

to nell'ambiente, ma pressoché sconosciuto al grande pubblico, e divenuta nel giro di pochi anni uno dei testi più noti del repertorio teatrale contemporaneo, apprezzato dal pubblico italiano nelle interpretazioni memorabili di Marcello Mastroianni e Gianrico Tedeschi, e gratificato da numerose traduzioni e allestimenti all'estero.²

La pièce è indubbiamente di valore, per intensità della tematica e novità della scrittura, tanto che nel 1993 conquista il premio IDI (Istituto del Dramma Italiano), ma ulteriore merito dell'autore è quello di offrire tenacemente il suo lavoro ad artisti italiani puntando alla rappresentazione immediata. Bordon è consapevole di avere costruito una partitura drammatica originale, per la scelta di affrontare, in modo lucido e al contempo ironico, il tema della vecchiaia e della morte, entro un testo tagliato su una grande parte da protagonista. Sin da una prima lettura, infatti, è chiaro che il copione pesa quasi interamente sulle spalle del personaggio principale, sempre in scena per tutta la durata dello spettacolo. È un uomo anziano, professore universitario in pensione, genericamente chiamato il Padre, colto in due momenti della sua esistenza: nel primo tempo, mentre si accinge ad abbandonare l'appartamento del figlio per trasferirsi nella casa di riposo, egli dialoga con il ricordo della moglie morta, concretamente fattasi presente sulla scena, e poi si scontra con il figlio quarantenne, imbarazzato dalla situazione e incapace di comprenderlo; il secondo tempo, decisamente più breve, consiste in un solitario e amaro monologo del Padre solo nella casa di riposo, che ironicamente si chiama Villa Delizia, intorno al tema della solitudine e della vecchiaia. Strutturalmente, dunque, il testo si articola in due lunghi dialoghi del protagonista, su toni e argomenti antitetici, che occupano la prima parte; e su un monologo di una quarantina di minuti che costituisce l'intera seconda parte.

La tematica è certamente attuale e toccante, umanamente intensa e capace di arrivare al cuore, grazie alla scrittura densa di pensieri e di verità, ma anche insidiosa per la messinscena, dato il rischio di eccedere nella commozione e di cadere nel patetismo o, peggio, nel melodrammatico.

In quello stesso 1993 l'autore si rivolge a Giulio Bosetti, allora direttore dello Stabile del Veneto, che coglie l'unicità del lavoro e lo propone a Marcello Mastroianni, certo il nome più famoso che Bordon avrebbe mai pensato di contattare.

Mastroianni resta fortemente colpito dal quel copione, per l'insolita scelta tematica e per la forza emotiva della scrittura, al punto da pregare regista e autore di attendere fino alla conclusione degli suoi impegni cinematografici,³ e *Le ultime lune* diventano il testo che segna il suo ritorno al teatro nel 1995, dopo otto anni di assenza dai palcoscenici.⁴ Date queste premesse, il progetto della messinscena nasce in maniera

² Il testo fu pubblicato in traduzione francese con il titolo *Les dernières lunes* nel 1994, e in versione spagnola come *Las últimas lunas* nel 1998. Il copione è poi stato tradotto in numerose lingue per gli allestimenti teatrali (per i quali si veda la nota 28).

³ PASQUALETTO 1994. Nell'articolo è contenuto il primo riferimento all'intenzione di Mastroianni di far tradurre il testo e presentarlo in versione francese anche a Parigi. Sulla reazione alla lettura della commedia si veda anche la più articolata testimonianza contenuta in MASTROIANNI 1997, pp. 94-95.

⁴ Dopo una iniziale frequentazione del teatro sotto la guida di Luchino Visconti tra il 1948 e il 1955, Mastroianni lascia le scene per dedicarsi al cinema, riservando allo spettacolo dal vivo solo

scontata, con Mastroianni che quasi si impadronisce del testo, Bosetti che ne assume la regia e la produzione, come direttore dello Stabile del Veneto, e Furio Bordon che ne segue la realizzazione discretamente, ma in modo regolare, orgoglioso e, al contempo, intimidito dal fatto che la sua commedia sia diventata scelta coraggiosa di un grande attore, intenzionato a rimettersi in gioco con una novità italiana contemporanea, piuttosto che con un rassicurante classico di repertorio.⁵

Pertanto, sin da prima del debutto, avvenuto a Venezia il 10 novembre 1995, l'operazione assume una forte risonanza e moltiplica le attese della critica e del pubblico.⁶ Mastroianni ne è consapevole e imposta la costruzione della sua parte su criteri di sobrietà e di misura, facendo appello a quella "naturalzza simulata", che è la cifra distintiva del suo stare in scena da sempre, sia nel cinema, sia nel teatro. Agli occhi di tutta la critica, la figura del Padre appare caratterizzata da una asciuttezza e da una mancanza di retorica, che solidamente fanno da sostegno a una recitazione interiorizzata, profondamente umana e sentita, ma mai eccessiva e sovratono. Si tratta di un esempio della «straordinaria arte del recitar parlando, del far confluire tutti i toni in quello unificante armonizzante della naturalzza, che Mastroianni è ormai uno fra i pochissimi a possedere ed esercitare con tanta perfezione»,⁷ come osserva Raboni, e di cui persino la critica straniera si accorge, cosicché «Le Monde» scrive nella primavera 1996:

D'une humanité troublante, d'une sobriété souveraine, il ne hausse jamais le ton, semble penser tout haut, règne en prince sur les silences qu'il impose lui même, et à traits imprévus, laisse exploser des éclats d'ironie.⁸

È opportuno sottolineare che a tale percezione di "naturalzza" Mastroianni arriva con un meticoloso controllo dei mezzi espressivi, entro una prospettiva di lavoro diderotiana che gli è consueta, secondo cui il massimo della sensibilità emotiva dell'attore si raggiunge con la costruzione di una psicologia studiata a freddo, meditata con l'intelletto. La costruzione della parte passa perciò attraverso canali stratificati, che coinvolgono l'ambito fisico, psichico e cognitivo dell'attore: lo studio meticoloso della parola, la tonalità vocale della pronuncia sono sostenute da un calcolato lavoro sulle pause e i silenzi, cui va aggiunta una minuziosa partitura mimica e gestuale che costella le battute, seguendo lo sviluppo del testo. Anche il rapporto con lo spazio accompagna il percorso interpretativo: nel primo tempo il Padre si muove all'interno della sua camera, corredando le parole con azioni mimiche o controcene, spesso impegnato in microsequenze di piccoli gesti che alleggeriscono la drammaticità del momento, mentre nel secondo tempo – come si vedrà – movimenti e gesti si asciugano e si essenzializzano, riducendosi al minimo.

poche esperienze che si trasformano però in altrettanti eventi. È il caso di *Ciao, Rudy* (1966) commedia musicale con la regia di Garinei e Giovannini, *Cin Cin* di Billedoux (1984) con la regia di Peter Brook e *Pianola meccanica* (1987) con la regia di Nikita Michalkov.

⁵ Cfr. Marcello Mastroianni intervistato da FUSCO 1995.

⁶ Al proposito si vedano LELLO 1995 e GUERRIERI 1995.

⁷ RABONI 1996.

⁸ HEYMAN 1996.

Sulla base delle testimonianze di Bosetti, di Bordon e dello stesso Mastroianni, si evince come la creazione della parte nasca dall'iniziativa dell'attore stesso, che tuttavia cerca il confronto con la regia e la presenza dell'autore, attraverso numerose prove a tavolino (che si svolgono anche in occasione delle riprese dello spettacolo)⁹ e la verifica delle prove in scena. Insomma, malgrado si tratti di uno spettacolo a grande protagonista, esiste un collettivo di lavoro, la cui anima ispiratrice è, però, decisamente quella dell'attore, che man mano che modella il personaggio, si introduce a più livelli nella scrittura e la condiziona. Bordon collabora alla costruzione della partitura scenica, che diventa sempre più legata alla persona di Mastroianni, alle sue caratteristiche fisiche e al suo stato di salute, aggiungendo anche piccole sequenze su sua richiesta:

Nello specifico, ho scritto anche una scena nuova. Quando ho fatto *Le ultime lune*, c'era Marcello Mastroianni, che era un fumatore terribile, e disse: "Io però, ogni tanto posso avere un eccesso di tosse; se mi accade, puoi scrivermi qualche cosa che giustifichi questo?". Gli ho scritto sei battute sulla tosse, che alla fine sono anche tra le più carine dello spettacolo. Sono nate da un'esigenza reale.¹⁰

Così le battute sul fumo vengono accolte nell'edizione a stampa del testo, ma utilizzate dal protagonista come materiale di servizio da impiegare in caso di necessità, eliminandole quando la recitazione della voce pastosa, resa roca dal fumo, non presentasse intoppi.¹¹

È possibile studiare direttamente la tessitura interpretativa del personaggio grazie all'esistenza della videoregistrazione dello spettacolo, realizzata con un montaggio di riprese dai teatri della tournée e prodotta da Rai2-Palcoscenico e dal teatro Stabile del Veneto nel 1997.¹² Si tratta dell'unica testimonianza video completa di un'interpretazione di Mastroianni in teatro, che è possibile collazionare con l'edizione a stampa del testo, che esce presso l'editore Marsilio nell'ottobre 1995,¹³ giusto una ventina di giorni prima del debutto dello spettacolo.

Sin dall'esordio, quando si trova nella casa del figlio, la vita del personaggio si presenta come fatta di solitudine, confinato come è nella ex stanza dei bambini, con le immagini dei fumetti Disney alle pareti e l'unico sollievo fornito dall'ascolto della musica di Bach, entro un'esistenza sospesa – come gli fa notare la moglie tanto amata che, pur morta trent'anni prima, continua a dialogare con lui - «tra Paperino e Bach».¹⁴

Si delinea qui il carattere del Padre, in equilibrio tra il distaccato rimpianto di una

⁹ Per le prove nella ripresa dello spettacolo cfr. TORRESANI, 1996.

¹⁰ Bordon intervistato da POLETTI, 2009.

¹¹ La sequenza del fumo si legge in BORDON 1995, pp. 12-13. Si noti che tali battute non compaiono nella versione dello spettacolo ripresa dalla Rai, per la quale si veda la nota successiva.

¹² *Le ultime lune* di Furio Bordon, regia di Giulio Bosetti, scene di Graziano Gregori. Interpreti: Marcello Mastroianni, Erica Blanc, Giorgio Locuratolo, Roma, Rai, 1995-1996, colore, 87 minuti. A proposito delle riprese nei titoli di testa si legge: «Le riprese sono avvenute in teatri diversi durante la tournée effettuata dal novembre 1995 al novembre 1996».

¹³ BORDON 1995. Il testo esce a stampa nell'ottobre 1995 come volume inaugurale della collana di teatro Marsilio diretta da Guido Almansi.

¹⁴ BORDON 1995, p. 16.

giovinezza serena e la solitaria consolazione della musica colta, entro una prospettiva dove viene meno la progettualità verso il futuro e, quindi, la possibilità di essere felici: nel primo pezzo di bravura del testo, toccante, ma fortemente insidioso, incentrato come è sull'inesistenza della felicità per gli anziani, Mastroianni si salva dalla commozione grazie a un utilizzo garbato dell'ironia e al corredo di gesti minimali, non presenti nel testo, cui si aggiungono le pause introdotte con abilità per creare spazio intorno alle parole significative, ma nel contempo scivolare sui toni caricati. Perché, come un attore della sua qualità sa bene, una gran parte del peso di una battuta è affidata allo sguardo, al movimento, spesso leggero degli occhi, delle mani e del corpo. Così, la critica rileva ammirata il tono svagato, il «soffio di disincanto», un «gesto semplice e quasi distratto», che costituiscono la base di una personale partitura scenica non prevista da Bordon: il personaggio si relaziona con gli oggetti della sua esistenza, quelli del passato, come l'album di fotografie che tiene aperto all'inizio dello spettacolo (e che nel copione è segnalato solo come corredo del bagaglio citato a metà del primo atto), oppure con le numerose scatolette di farmaci che ritmano la sua esistenza, e che meticolosamente Mastroianni seleziona mentre parla, riponendone alcune nella valigia e gettandone altre, o ancora insistendo sul gesto di aggiustarsi gli occhiali, con una microsequenza ripetuta che carica di significati ulteriori le parole. Altrettanto importante in questa prima parte è il rapporto con lo spazio della camera: il Padre si muove, accostandosi alla finestra, alzandosi e sedendosi tra il letto e la poltrona, cercando una relazione con lo spirito della moglie presente, così da dare vita a un calcolato montaggio di azioni fisiche e gestuali, che scorrono come una tessitura parallela al fraseggio verbale. In esse Mastroianni individua gli ingredienti in grado di correggere «quel color troppo uniforme, come diceva Verdi, che una riflessione sulla vecchiaia rischia di portare con sé. Sorride il pubblico, e anche si ride, in queste *Ultime lune*, senza perdere il filo sconcolato della riflessione».¹⁵

Proprio nella direzione di un minimalismo voluto, di una modestia accentuata per rendere ancora più forte il valore intimo della situazione, va inteso il primo taglio significativo: si tratta del brano sulla concezione filosofica della morte che, coerente con la cultura universitaria del personaggio, stona un po' nella versione sottotono data da Mastroianni, che sembra invece voler limare ogni eccesso, ogni punta di intellettualismo, per fare emergere in modo più lucido la verità universale e semplice della condizione umana della vecchiaia.

Per il resto i tagli, concordati con la regia e l'autore, sono in questo primo tempo ridotti a piccole sfrondature, come accade anche per il successivo dialogo con il figlio, che prevede l'emergere del registro pungente e ironico che appartiene al personaggio: per difendersi e evitare di suscitare pietà, il Padre di Bordon si mostra distaccato e persino indisponente con il giovane, visibilmente imbarazzato dalla situazione, ma altresì bloccato da una certa freddezza e persino indifferenza.

«Nel contrasto tra la dolcissima complicità appena velata di sarcasmo, con cui si rivolge alla prima <moglie> e il sarcasmo appena velato d'affetto con cui si rivolge al

¹⁵ CELLA 1996.

secondo, c'è tutto il dramma del suo isolamento, della sua estraneità al presente»: ¹⁶ è da notare che l'aggressività e la rabbia che connotano il personaggio sulla pagina – e che risultano punti di forza nella successiva interpretazione di Gianrico Tedeschi negli anni duemila – sono da Mastroianni notevolmente smorzate entro una malinconia di sapore cechoviano, un amaro senso di sconfitta che accompagna le parole ironiche dello scherzo dell'abbandono, cui il padre sottopone il figlio, entro una strategia impostata come arma di difesa contro la commozione.

Nel secondo tempo lo scenario è cambiato, virando decisamente verso il simbolico: si verifica qui l'unica vera scelta di una regia che, per il resto, serve con delicata discrezione l'attore: la stanza della casa di riposo diventa uno scantinato, con mobili e strutture ospedaliere, la cui atmosfera inospitale è accentuata da un taglio di luce fredda che viene dall'alto, come in un sotterraneo-prigione: non è esagerato dire – con la critica – che «siamo quasi in un lager, uno stanzone spoglio e illuminato da Domenico Maggiotti in modo da mettere i brividi». ¹⁷ Come scarna ed essenziale è l'ambientazione, così diviene l'interpretazione, che abbandona i frequenti lampi di ironia e di dispettosa cattiveria, per lasciare il posto alla sincerità della confessione e al valore universale dei contenuti. A partire da un costume dimesso, costituito da «un paio di pantaloni senza piega e un cardigan di lana pesante ormai consunto e sformato. Sulla testa ha una cuffia auricolare, il cui filo termina in una tasca rigonfia del cardigan, dove si indovina la presenza di un registratore portatile», ¹⁸ l'attore è chiamato a intraprendere un processo di essenzializzazione del personaggio, qui sempre solo in scena: il movimento si fa più trattenuto e meno disinvolto, limitandosi per lo più all'alzarsi e sedersi sulle due sedie presenti, e invece, rinunciando alla ricognizione dello spazio tipica del primo tempo. Anche la vocalità si riduce a un unico registro di confessione–conversazione con se stesso, abbandonando le sfumature e gli accenti ironici per lasciare il posto a una dizione limpida e sincera. Domina il tono intimistico, ma controllato, dell'uomo che riflette sul suo stato come esemplare della condizione universale della vecchiaia e del concludersi della vita, sottolineandone con coraggio la «sacralità» e il suo diritto all'attenzione e al rispetto.

È questa la parte in cui Mastroianni richiede tagli più sostanziali nel testo: viene eliminato circa un quinto del secondo tempo riportato nella versione a stampa ¹⁹ e scompaiono del tutto i racconti degli episodi di vita dei compagni di soggiorno e del loro triste epilogo esistenziale, così come cade l'apologo ispirato all'*Idiota* di Dostoevskij, con il prigioniero che aspira ad avere ancora solo ventiquattro ore di vita.

Malgrado le ipotesi più diverse avanzate dalla critica, sulla base delle dichiarazioni di Bordon e Bosetti è possibile attestare che la scelta dei tagli è legata alla motivazione eminentemente pratica di contenere la durata del secondo tempo entro i 30 minuti,

¹⁶ RABONI 1995.

¹⁷ D'AMICO 1995.

¹⁸ BORDON 1995, p. 55.

¹⁹ Dal raffronto tra l'edizione a stampa e il testo spettacolo recitato nella videoregistrazione *Le ultime lune* Rai è possibile verificare che delle 30 pagine del testo vengono tagliate interamente 6 pagine (cfr. BORDON 1995, pp. 56-57 e 65-70).

dato che lo spettacolo è previsto senza intervallo, allo scopo di non affaticare eccessivamente l'attore e di non annoiare il pubblico.

Di fatto, i tagli conferiscono compattezza al dettato recitativo, puntando sulla condizione esistenziale del professore, divenuta emblema universale della senilità. Solo qualche breve spazio è concesso al sorriso, grazie al riaffiorare di quel senso ironico, già proprio del personaggio, che si prende gioco delle imbarazzanti procedure della giornata di un vecchio. Tuttavia, togliendo tali parti narrative, che si concentrano sul destino di alcuni ospiti della struttura, si viene a perdere il distacco, partecipe ma anche sarcastico, con cui il Padre guarda alla realtà esterna e la confronta con la propria. Nell'interpretazione di Mastroianni, invece, il monologo registra un crescendo ininterrotto di tensione emotiva che conduce lo spettatore alla commozione fino all'apice, quando l'attore si avvicina al proscenio e dichiara al pubblico la sacralità dell'uomo davanti alla morte, prima di sedersi ed essere avvolto dal buio finale, lasciando spazio alla musica di Bach.

Le battute sono restituite in modo intimista e contenuto, con la tipica cadenza conversevole propria della recitazione di Marcello, solo maggiormente carica di dolore e di malinconia. L'attore evita il tono gridato, che potrebbe essere spontaneo nei momenti di maggiore tensione del testo e, per converso, tende a «scandirlo per linee tutte interne, sofferte, parlando sempre con se stesso».²⁰ Tutta la critica rileva l'altezza interpretativa del finale, a partire dal colloquio con la piantina di basilico, in cui è riposto il profumo della giovinezza, che è giudicato un pezzo di bravura ineguagliabile. Scrive Franco Quadri a proposito del momento in cui l'attore avanza verso il pubblico:

Là, nella penombra del crepuscolo, dove viene rivangata una "passione" fatta di mortificazioni rassegnate, ogni parola vibra di trepidanti risvolti, di remoti echi, di sottolineature impercettibili, mentre – come è privilegio dei mostri sacri – le pause vengono trasformate in colpi di scena. Tra il "bibbiti bobbiti bu" rubato alla fata disneyana di Cenerentola e l'ultimo sogno di Paperopoli evocato in questo tornare bambino c'è lo stralunamento di un primo piano nella luce: il vecchio personaggio – vissuto dal suo interprete con partecipazione e distacco allo stesso tempo – vede, e con un affondo sublime ci fa sentire tra i brividi la "sacralità della morte" [...] anche la propria, quando avverrà "solo poterne scegliere il tempo" ... Dopo queste parole, c'è un attimo di sospensione, nel calare finale della luce, tra l'ultima immagine dell'uomo che ascolta all'auricolare il suo Bach e il boato della gratitudine e della commozione della sala.²¹

È quasi naturale che nel corso delle repliche uno spettacolo teatrale si modifichi, limando e migliorando con il rodaggio l'affinità tra gli interpreti e il rapporto del protagonista con il pubblico. In questo caso, tuttavia, le vicende personali di Mastroianni incidono sull'evoluzione delle recite, portando ad esiti imprevisti e toccanti. Infatti, dopo una quarantina di giorni dal debutto, la tournée dello spettacolo è interrotta al teatro Donizetti di Bergamo il 17 dicembre 1995 per un malore dell'attore, e gli esami medici rilevano l'intensificarsi aggressivo di un tumore che lo ucciderà alla fine del 1996. Dopo alcuni mesi di cura, tuttavia, Mastroianni torna in teatro e *Le ultime lune* hanno un nuovo debutto a Bologna, il 20 febbraio 1996, e successivamente rispetta-

²⁰ CIBOTTO 1995.

²¹ QUADRI 1996.

no le date già previste per le successive tappe, recuperando persino il lungo ciclo di recite previsto a Milano.

L'attore riprende la parte con una carica interiore e un forte senso di rivalsa;²² nel prosieguo delle repliche, tuttavia, sente aumentare l'affinità con la condizione del suo personaggio in un coinvolgimento che, se trascina il pubblico all'emozione, scatenando sempre nuovi record di applausi, non piace all'interprete, che dichiara con un certo disagio:

Nell'ultima commedia che ho recitato, che sto ancora recitando, – *Le ultime lune* – ho qualche momento in cui gli occhi mi diventano lucidi. Questo mi imbarazza molto, perché vuol dire che non ho il distacco che un attore deve mantenere rispetto al personaggio che sta interpretando; deve controllarlo, e deve controllarsi, seguire gli umori del pubblico, approfittare di una certa atmosfera che si è creata, oppure frenare.²³

Mastroianni sperimenta dolorosamente e personalmente il venir meno di quella frattura essenziale per l'arte dell'attore e per il suo equilibrio personale, tra la spontaneità del quotidiano e la spontaneità sul palcoscenico: il tema del testo crea un legame automatico e immediato (persino a livello fisiologico) tra lo stato interiore e l'apparenza scenica così che l'attore recita dolorosamente una situazione di sofferenza che sperimenta in modo diretto.

Viene dunque meno nella seconda parte della tournée, la componente di gioco che Mastroianni ha sempre ritenuto necessaria all'approccio della parte e che, all'inizio dell'allestimento delle *Ultime lune*, lo induceva a «truccarsi» da vecchio e ad assumere un'andatura curva con le gambe tremolanti.²⁴

Soprattutto con le riprese dell'autunno, per i cicli di recite a Milano (ottobre 1996) e a Napoli (novembre 1996), Mastroianni verifica suo malgrado un doloroso meccanismo di identificazione della vita con la finzione: lo spettacolo in un certo senso tradisce l'attore e il suo metodo di lavoro, da sempre basato sul gioco e mai sull'immedesimazione nel senso proprio e stanislavkiano del termine.

Si tratta di una nuova esperienza artistica e umana che produce un valore aggiunto di suggestione tale da non passare inosservato: se si leggono le cronache delle tappe della tournée autunnale, si ricava un universale senso di ammirazione nei confronti di un modo toccante di stare in scena, con un approccio umile e sofferto che arriva all'autentica commozione nei passaggi poetici del testo, in cui il personaggio si prepara a prendere congedo dalla vita. A Milano le recensioni registrano regolarmente dieci minuti di applausi e di *standing ovation* alla conclusione, mentre a Napoli il pubblico esce da teatro in lacrime, non solo per la condizione del personaggio, ma per quella dell'interprete che fatica a stare in piedi.²⁵ Commenta la critica, a proposito delle ultime recite dello spettacolo:

²² Si vedano al proposito le dichiarazioni dell'attore in TORRESANI 1996 e QUADRI 1996.

²³ MASTROIANNI 1997, p. 99.

²⁴ MANIN 1996.

²⁵ Per le recite milanesi cfr. MANIN, 1996 per quelle napoletane GIANNINI, 1996.

[...] quel vecchio senza nome era già lui stesso: vi si calava con una naturalità che asciugava ogni effetto, anche se sapeva straniarsi nel dir senza neppur dire dei mostri sacri, in un' esecuzione emozionante che era un pezzo della sua vita, dove ogni parola vibrava di trepidi risvolti, di remote risonanze, di sottolineature impercettibili e le pause esplodevano come colpi di scena. Da allora avrebbe recitato a settimane alterne, sospendendo qualche piazza, ma tornando a recitare non appena le forze glielo consentivano, anche se ogni serata gli costava grandissima fatica [...] e a Napoli, nelle repliche d' addio, colpito anche da una tendinite, non ce la faceva neppure più a stare in piedi. Ma voleva darsi fino allo stremo e non rinunciava a quel dialogo. C'è una battuta in cui il personaggio, parlando della propria morte, auspica «solo di poterne scegliere il tempo»: lui l'aveva fatto, le aveva dato un appuntamento ideale, là, su quella scena, dove infatti non smetteva di tornare, come un giorno Molière.²⁶

Quando Mastroianni muore davvero, il 19 dicembre 1996, diversi necrologi ricordano commossi il finale delle *Ultime lune* con il personaggio che si assopisce, dichiarando nella sua ultima battuta il desiderio di morire a Natale con la città rischiarata dalle luminarie e l'atmosfera di calore che si percepisce nelle case.²⁷ E Mastroianni muore a sei giorni da Natale, quasi come uno scherzo della vita che si è voluta prendere la rivincita sul gioco continuo che per l'attore rappresentava il suo mestiere. In tutti rimane fissata come ultima immagine della sua arte quella del Padre nel finale della commedia, che diventa in questo modo un indiretto testamento spirituale, finendo per riflettersi sul testo, quasi identificato in quella interpretazione.

Nondimeno, la notorietà di Mastroianni fa bene anche alle *Ultime lune*, che conquistano numerosi premi e vengono tradotte e allestite in diversi paesi negli anni successivi.²⁸ Bordon ha così la conferma che il suo dramma – al pari di ogni testo teatrale di valore – possa avere nuova vita autonoma, incarnandosi in altre versioni sceniche, diverse ma altrettanto stimolanti. Già nel 1997 l'autore si impegna a dirigerne una versione radiofonica, con Gastone Moschin nella parte del protagonista²⁹ e una suggestiva “messa in voce” del testo, ma soprattutto, proprio a partire dal desiderio di una nuova verifica scenica, nel 2000 accetta il rischio di farsi regista di sé stesso in un allestimento voluto da un attore di grande esperienza, come l'allora ottantenne Gianrico Tedeschi, che ne produce una nuova versione con la sua compagnia di prosa: lo spettacolo debutta nell'ottobre del 2000³⁰ e viene mantenuto in scena per dieci anni, appunto fino

²⁶ QUADRI 1996.

²⁷ Si veda, come esempio, GREGORI 1996.

²⁸ «*Le ultime lune* ricevette il Premio IDI 1993 come miglior testo dell'anno e venne portato al successo nella stagione 1995/1996 da Marcello Mastroianni (Premio Ubu, Premio Idi, Premio della critica come migliore attore dell'anno) [...] dal 1996 ad oggi è stato tradotto in dodici lingue e allestito in Spagna, Belgio (premio della critica come miglior spettacolo dell'anno), Polonia, Ungheria, Bulgaria, Grecia, Finlandia, Cile (nomination come miglior spettacolo dell'anno), Argentina, Brasile, Australia. Prossimamente sono previsti nuovi allestimenti in Francia, Svizzera, Repubblica Slovacca, Turchia, Stati Uniti» (Programma di sala de *Le ultime lune*, regia di Furio Bordon, Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi, stagione 2000-2001).

²⁹ L'edizione radiofonica del testo, curata da Bordon, con Gastone Moschin nella parte del Padre fu trasmessa da Radio2 il 12 aprile 1997 (CIAVONI 1997).

³⁰ *Le ultime lune*, testo e regia di Furio Bordon; scene di Milli; costumi di Stefano Nicolao; luci di Jurai Saleri; Interpreti: Gianrico Tedeschi, Marianella Laszlo, Walter Mramor; Produzione: aArtisti Associati - Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi; debutto: Trieste, sala Tripovich, 14 ottobre 2000.

al 2010, con una serie di centinaia e centinaia di repliche in tutta Italia.

Il primo intento dell'autore è quello di riportare in scena il testo nella sua versione integrale, ripristinando i tagli che la drammaturgia d'attore di Mastroianni aveva sacrificato, ma ben presto Bordon stesso si rende conto dell'impossibilità di restare fedele in tutto e per tutto alla sua pagina, visto che- come lui stesso ammette – «l'arte teatrale è un'arte anche un po' grossolana, si cambia e si adatta un testo alla personalità dell'attore. Ad esempio, *Le ultime lune* l'ho cambiato con Gianrico Tedeschi; quando ho capito che tipo di attore era, glielo ho cucito addosso».³¹

In realtà, le modifiche vanno ben oltre la direzione dell'attore e investono in primo luogo le scelte spaziali: ad apertura di sipario,³² la «stanza dei bambini» prevista dalla didascalia del testo è completamente cancellata a favore di un locale dismesso, simile a un ripostiglio, pieno di materiali accatastati (pile di libri, scatoloni, valigie), mentre gli unici elementi di arredo sono costituiti da una lampada a stelo, una poltrona senza schienale, una sedia. Alle pareti, invece delle decalcomanie dei personaggi disneyani, sono appesi alcuni poster fotografici ingialliti (fra i quali una gigantografia di una foto della moglie), in parte persino strappati. È uno spazio mentale e metaforico, che evidentemente rimanda al contesto di distacco dal mondo quotidiano cui il personaggio si accinge.

All'inizio il Padre è in piedi, mentre sfoglia l'album delle foto, ripescando il dettaglio dalla drammaturgia di Mastroianni. L'abito a giacca di Tedeschi, in lino chiaro, rimanda a una maggiore idea di eleganza, rispetto a quello più volutamente dimesso di Marcello, in lana floscia, anche un po' sovradimensionato. L'interpretazione attoriale si distingue subito dal modello precedente per un più controllato uso dei movimenti scenici: Tedeschi rinuncia alla partitura di microgesti che aveva caratterizzato la performance del suo celebre collega, per concentrarsi su una drammaturgia d'attore fondata piuttosto sul lavoro tonale e vocale, in modo da sottolineare con un'ironia pungente e amara i passaggi del testo, cosicché le battute assumono un ritmo più secco e a tratti persino indisponente.

Se, tuttavia, il primo dialogo con la moglie – qui una giovane e comprensiva Marianella Laslo, moglie di Tedeschi anche nella vita – si mantiene complessivamente sulla stessa lunghezza d'onda della passata edizione, è nel successivo scontro con il figlio che emerge tutta l'originalità di questa lettura: la conversazione si rivela carica di *wits* e di frecciate, che iterano le battute del personaggio, accentuando i lampi di ironia e amara comicità presenti nel testo, in modo che la schermaglia verbale si trasforma, rivelandosi «intessuta di rancori e piccole crudeltà, ma che a tratti si allentano in irresistibili tregue di dolcezza».³³

Il carattere di orgoglioso «mohicano del libero pensiero» e di «caustico campione

³¹ POLETTI, 2009.

³² Per lo spettacolo di Gianrico Tedeschi faccio riferimento alla registrazione dei primi sei minuti visionabile on line all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=WMxFs8Ls8S4> (ultima consultazione 18 marzo 2018).

³³ Bordon intervistato in D'ONOFRIO 2004.

d'anagrafe avverso ai manierismi degli affetti moderni»³⁴ si manifesta appieno nel monologo solitario del secondo tempo. La procedura di prosciugamento del testo da ogni eccesso melodrammatico parte dalla scena e dal costume dell'attore, anche qui improntato a una maggiore volontà di stoica resistenza. Mentre Mastroianni inclinava a passaggi di struggente e sofferta malinconia, «Tedeschi ricorre all'arma vincente di un'autoironia che in certi momenti apparenta il suo prigioniero volontario a una sorta di *fool* shakespeariano, risentito e insieme patetico nell'ostentato cinismo sotto cui nasconde il fatale terrore dell'ora estrema».³⁵

Tale cifra di volontaria resistenza alla reclusione della casa di riposo e alla solitudine è accentuata dall'attaccamento solidale alla sorte dei compagni, che il Padre di Tedeschi sottolinea grazie al recupero delle parti narrative – tagliate invece nell'edizione di Bosetti – riguardanti la sorte degli altri anziani ricoverati: nei racconti della vicenda meschina di Nieder, Cafiero e Broussard, egli riesce a far affiorare rabbia e commozione insieme, connotando il personaggio come un vecchio impulsivo e rabbioso, che, pur di evitare il patetismo, “butta via” una battuta piena di pura emozione.

Eppure, queste parti riequilibrano il secondo tempo e forse, restituiscono pienezza al testo: in particolare il brano, tutto narrato, della fine di Cafiero, investito e ucciso da un giovane motociclista, ubriaco quanto lui, per il medesimo tentativo di alleviare con l'alcool le rispettive pene d'amore, si carica al contempo di emozione e di inquietudine, quando la voce dell'attore sottolinea la «meravigliosa omertà»³⁶ nata tra i ricoverati dell'ospizio che, nascondendo lo stato di ubriachezza del compagno alla polizia, aggravano la posizione del giovane investitore: nella secca rivalsa del narratore si nasconde il doppio volto di una vecchiaia di solitudine, capace di rendere, oltre che infelici, rabbiosi e cattivi. Forse in questa scelta dell'attore, va iscritto l'unico taglio del secondo tempo che sacrifica, ancora una volta, l'apologo tratto da Dostoevskij che apre il monologo.

Il suo volersi presentare come osservatore ironico ed esterno delle sventure altrui permette al Padre di Tedeschi di manifestare insieme la consapevolezza del distacco e l'attaccamento alla vita, entro una sintesi che è propria di una partitura d'attore di sapore epico, nutrita da tutta la sapienza di una carriera percorsa nel teatro dei grandi autori. D'altronde, lo riconosce lo stesso Tedeschi che dichiara in un'intervista:

La seconda parte della commedia mi permette d'essere un osservatore critico, e mi dicono che la resa è meno struggente di quella offerta da Mastroianni. Ma questo è il bello del teatro. Io sono epicamente più distaccato dalle cose. Maneggio i sentimenti, però non mi perderei, data la mia natura, qualcosa di patetico. Vengo da Goldoni e Pirandello, e oggi prediligo Strindberg, Beckett e Bernhard. È importante emozionare gli spettatori [...]»³⁷

Un monologare inquietante dunque, che non concede nulla all'emozione gratuita e che proietta il Padre in una dimensione mentale, sostenuta dalle scelte di Bordon

³⁴ DI GIANMARCO 2001b.

³⁵ GERON 2001.

³⁶ BORDON 1995, p. 55.

³⁷ Tedeschi intervistato in DI GIANMARCO, 2001a.

regista, in primo luogo attraverso la rinuncia al cambio di scena, mantenendo lo spazio memoriale del primo atto, solo ridotto nella percezione dall'abbassarsi della luce, cosicché l'unico punto illuminato diviene il centro del palcoscenico, dominato dalla presenza del protagonista di fronte alla sua piantina di basilico, qui coltivata in un grande catino di latta.

Se è vero che il testo tende a consistere, fissato nella pagina a stampa, nella dimensione dello spettacolo, inteso come evento e messinscena, esso non termina mai di trasformarsi, attraverso modifiche piccole o grandi che siano, filtrate dalla personalità artistica e biografica di chi lo interpreta.

Le versioni recentissime de *Le ultime lune* confermano tale prospettiva: nel 2017 la commedia è stata ripresa dalla compagnia di Andrea Ferrari in un allestimento che lo vede protagonista e regista³⁸ e, quasi contemporaneamente, fatta oggetto di una originale riscrittura d'attrice. Per i suoi 90 anni, l'attrice goriziana Maia Monzani ha chiesto e ottenuto da Bordon l'autorizzazione a ricavare dal testo una versione al femminile, che declina il tema della vecchiaia e dell'incomprensione con sfumature differenti, ma altrettanto intense. Benché concepito per un ruolo maschile, il protagonista di Bordon si configura come l'incarnazione universale della solitudine e della fragilità della vecchiaia, e in lui è quindi possibile identificarsi a prescindere dal genere, «per esprimere pensieri, emozioni, riflessioni sulla vita e sulla morte che sono di tutti coloro arrivati a quell'età in cui non resta ogni tanto che sognare, rifugiarsi nei sogni per scampare alla malinconia dei ricordi e alla tristezza della nostalgia».³⁹ Di qui una riduzione-adattamento del testo che pone al centro una Madre, chiamata a vivere la medesima situazione, dialogando con il marito, scontrandosi in un dialogo dolce-amaro con il figlio per poi tirare le fila della sua esistenza nel monologo finale: la scrittura di Bordon viene rispettata nei suoi passaggi fondamentali, ma abbreviata e trasposta in forma di lettura scenica per il debutto il 19 dicembre 2017.⁴⁰ La scelta di una *mise en espace*, voluta dall'attrice, ha una duplice conseguenza: da un lato accentua il valore della parola, annullando la gestualità e l'azione scenica; dall'altro garantisce maggiormente dal rischio della caduta emozionale, tanto più alto nella versione femminile del personaggio, svelando in ogni momento la finzione di quanto si pronuncia. Ne risulta una prova di bravura, che conferma la immutata capacità attrattiva del testo per gli attori, tutti divisi tra la voglia di recitarlo per esorcizzare la paura della vecchiaia e il desiderio di identificarsi in questo personaggio sconosciuto, ma eroico e pieno di umanità e di fascino.

Mariagabriella Cambiaghi
Università degli Studi di Milano
maria.cambiaghi@unimi.it

³⁸ *Le ultime lune – quando la felicità è nel passato*; commedia di Furio Bordon: Regia di Andrea Ferrari; scene di Mario Saverio di Candia, con Andrea Ferrari, Ilaria Sita, Andrea Fogliani; Produzione: Associazione Anfrित्रone, Debutto: Modena, teatro Michelangelo, 1 aprile 2017.

³⁹ BRANDOLINI 2017.

⁴⁰ L'evento ha luogo presso il Kulturni Dom di Gorizia. Con Maia Monzani sono presenti Francesco Godina e Mario Milosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORDON 1995 : Furio Bordon, *Le ultime lune*, Marsilio, Venezia, 1995.
- BRANDOLINI 2017 : Mario Brandolini, *I 90 anni di Maria Monzani recitando «Le ultime lune»*. «Messaggero Veneto», 13 dicembre 2017.
- CELLA 1996 : Carlo Maria Cella, *Mastroianni, nuove emozioni*, «Il Giorno», 9 maggio 1996.
- CIAVONI 1997 : Carlo Ciavoni, *Moschin racconta alla radio «Le ultime lune»*, «La Repubblica», 28 marzo 1997.
- D'AMICO 1995 : Masolino d'Amico, *Mastroianni vecchio con amore*, «La Stampa», 12 novembre 1995.
- DI GIANMARCO, 2001a : Rodolfo di Gianmarco, *Le ultime lune "per Marcello" con la classe di Tedeschi*, «La Repubblica», 11 febbraio 2001.
- DI GIANMARCO 2001b : Rodolfo di Gianmarco, *Il campione Tedeschi delle ultime lune*, «La Repubblica», 22 marzo 2001.
- D'ONOFRIO 2017 : Silvia D'Onofrio, *Una lezione di teatro a quattro voci*, «Messaggero veneto», 21 marzo 2004.
- FUSCO 1995 : Maria Pia Fusco, *"Che dolce la vita nel mio passato"*, «La Repubblica», 9 novembre 1995.
- GERON 2001 : Gastone Geron, *Nelle ultime lune brilla la stella di Gianrico*, «Hystrio», n.2-3, 2001, p.89.
- GIANNINI 1996 : Luciano Giannini, *Marcello, cronaca di un trionfo annunciato*, «Il Mattino», 1 novembre 1996.
- GREGORI 1996 : Maria Grazia Gregori, *Le sue ultime lune*, «L'Unità», 20 dicembre 1996.
- GUERRIERI 1995 : Osvaldo Guerrieri, *Allegria del naufrago*, «La Stampa», 25 ottobre 1995.
- HEYMAN 1996 : Danièle Heyman, *Marcello Mastroianni enthousiasme et fait pleurer toute l'Italie*, «Le Monde», 10 avril 1996.
- LOLLO 1995 : Mario Lollo, *Marcello: sogno sempre Tarzan*, «La Stampa», 25 ottobre 1995.
- MANIN 1996 : Giuseppina Manin, *L'ovazione di Milano a Marcello senza età*, «La Repubblica», 9 ottobre 1996.
- MASTROIANNI 1997 : Marcello Mastroianni, *Mi ricordo, sì io mi ricordo...*, a cura di Francesco Tatò, Baldini e Castoldi, Milano, 1997.
- PASQUALETTO 1994 : Claudio Pasqualetto, *Marcello porta in teatro la terza età*, «Corriere della sera», 29 giugno 1994.

- POLETTI 2009 : Rossana Poletti, *Un caffè con... Furio Bordon*, «La voce del Popolo», 3 novembre 2009.
- QUADRI 1996a : Franco Quadri, *Grande Marcello, vecchio ragazzo*, «La Repubblica», 22 febbraio 1996.
- QUADRI 1996b : Franco Quadri, *Il teatro, un amore che non tradì mai*, «La Repubblica», 20 dicembre 1996.
- RABONI 1995 : Giovanni Raboni, *Splendono d'incanto le lune di Marcello*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1995.
- RABONI 1996 : Giovanni Raboni, *Mastroianni rivincita in scena*, «Corriere della Sera», 9 maggio 1996.
- TORRESANI 1996 : Brunella Torresani, *Mastroianni: torno in scena*, «La Repubblica», 19 febbraio 1996.