



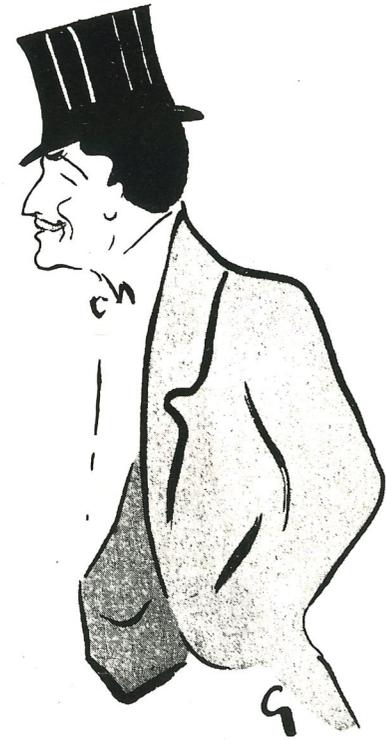
Cooperativa Teatro Franco Parenti

GEORGES FEYDEAU

**L'ALBERGO
DELLIBERO
SCAMBIO**

Con Franco Parenti e
Lucilla Morlacchi

Regia di Andrée Ruth Shammah



Salone Pier Lombardo
Cooperativa Teatro Franco Parenti
Organismo Stabile di Produzione Teatrale

Dal 20 ottobre 1986

L'ALBERGO DEL LIBERO SCAMBIO

di **Georges Feydeau**

traduzione di **Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti**
Regia di **Andrée Ruth Shammah**

Pinglet	Franco Parenti
Paillardin	Paolo Triestino
Mathieu	Massimo Loreto
Massimo	Mauro Malinverno
Boulot	Enzo Giraldo
Bastien	Antonio Rosti
il Commissario	Giovanni Battezzato
Ernesto il Bello	Stefano Sarcinelli
Chervet	Giovanni Battezzato
primo facchino	Stefano Sarcinelli

Marcella	Lucilla Morlacchi
Angelica	Grazia Migneco
Vittoria	Giovanna Bozzolo
le figlie di Mathieu	Marta Comerio
	Cecila La Monaca
	Paola Maralli
	Carla Manzon

Scene di Karl Heinz Steck
Costumi di Ferdinando Bruni con la collaborazione di Massimina Lauriola
Musiche di Paolo Ciarchi
Luci di Guido Baroni
Aiuto regista Daniele Abbado
Scenografo collaboratore Gabriele Serra
Assistente alla scenografia Daniela Verdenelli

Responsabile di palcoscenico Giuliano Poli
Direzione di scena Erica Arioli
Capo macchinista Pasquale Virgilio
Tecnico luci Marcello Jazzetti
Attrezzista Alberto Accalai
Aiuto tecnico Alberto Natale Aprigliano
Sarta Carmela Paolillo

Scene realizzate dal Laboratorio Fortunato Scenografia, Milano
Costumi realizzati dalla Sartoria Teatrale Brancato, Milano
Calzature Biagio, Milano / Attrezzeria Rancati, Milano
Fotografo di scena Walter Battistessa

Grafica: Achilli & Piazza e Associati

Finito di stampare nell'ottobre 1986
da Arti Grafiche Color, Milano

Per Feydeau la conclusione appagante al suo piacere della complessità e del calcolo è stata, alla fine, rimanere solo con la propria follia.

Questo pensiero mi ha accompagnato nei momenti di grande difficoltà delle prove (perché è difficile mettere in scena Feydeau, "oh! come è difficile!"),... il pensiero di Feydeau alla fine della sua vita, a quattro zampe che brucava l'erba: credeva di essere una mucca! O al caffè, nell'imbarazzo di tutti i presenti, quando si credeva Napoleone. Capivo, lavorando, che la sua volontà di perfezione non poteva non condurlo alla pazzia, cioè era il risvolto esatto della sua pazzia.

Non era usando una fantasia anche traboccante che sarei riuscita ad ottenere il risultato di demenzialità al quale comunque si deve arrivare; al contrario si trattava di accanirsi quasi fanaticamente su ogni dettaglio, su ogni gesto, ogni pausa o eliminazione di pausa nella verità o verosimiglianza di ogni attimo di realtà scenica.

Non si trattava di raggiungere quella meccanicità di cui tanto si parla a proposito di Feydeau, ma di lavorare all'interno di ogni situazione, di ogni intenzione della battuta, nella diversità dei caratteri di ogni personaggio, per far scattare il meccanismo, senza aggiungere coloriture comiche che sarebbero andate contro quella disciplina, quella precisione della sua elaborazione intellettuale.

Si trattava di sviscerare con esattezza — ma anche di inventare — come si muovevano i pensieri dei personaggi che lui mette in movimento per massacrarli nel suo giudizio, e nel nostro. Ogni esclamazione in bocca a quel personaggio in quella situazione, ogni suo "oh là là!" "bon!" "voyons!" "allons!" non è che un mattone indispensabile per costruire una visione del mondo: la sua analisi violentissima di una società borghese fatta di egoisti, gente piena di sé, senza capacità di vivere la vita e i sentimenti; personaggi velleitari e presuntuosi attaccati alle cose e a tutto ciò che è apparenza. Vietato è stato non tener conto di tutte le componenti in campo, privilegiare un aspetto piuttosto che un altro; privilegiare per esempio il meccanismo comico a dispetto dei caratteri, o

costruire i caratteri al di fuori di ogni specifica situazione in cui si muovono. Scoprire che non puoi togliere o anticipare niente: tutto ritorna — ma proprio tutto — quando meno te lo aspetti.

Ne "L'albergo del libero scambio" il primo atto presenta l'ordine, la pulizia e la precisione della camera di lavoro di Pinglet, un costruttore edile. In quella scatola bianca scatta un meccanismo di desiderio della trasgressione. Ecco allora, la nascita visiva dell'albergo del secondo atto, tutto contenuto ma nascosto, nel primo. Nel terzo atto infine, assistiamo al tentativo di ricomporre quest'ordine estromettendo tutto ciò che può nuocere alla rispettabilità borghese (vengono espulsi — e non è un caso — il provinciale e la cameriera) il vestito rosa fuxia indossato nell'albergo dalla Signora Paillardin diventa il simbolo del peccato: si ricompono l'ordine sulla ipocrisia e la menzogna grazie allo scoppio di un temporale, grazie a Zeus in persona, confermando la tesi di Paul Morand per cui il teatro di Feydeau è il solo erede della tragedia greca, "il suo vaudeville restituisce alla fatalità la sua qualità insostituibile, quella stessa fatalità che metteva le Eumenidi al servizio del dolore e della morte; sola differenza, in Feydeau conduce alla gioia e al ridere. In tutti e due i generi di teatro, l'azione è sottomessa alla volontà solo degli dei." "Il cambio di scena a vista in modo imprevedibile prima dell'intervallo, intende essere un omaggio a quel meccanismo che Feydeau, in precisi dettagli, descrive nelle didascalie di tutte le sue commedie (e qui abbiamo cercato di essere più fanatici di lui) e nello stesso tempo è il piacere di verificare le potenzialità di quei pochi metri quadrati che sono l'assoluto del teatro: dai mobili usciranno i letti, i tavolini dell'albergo etc. etc.: è la finzione del teatro, la verità del palcoscenico. I costumi vogliono rispecchiare un oggi reinventato umoristicamente, un oggi teatrale che permetta di spingere a fondo, senza perdere la misura il giudizio che si vuole dare. Perché mantenere intatta la "Belle Epoque" quando ne "L'albergo del libero scambio" non esiste una

situazione che appaia realmente superata? Nella recitazione si è evitata tutta quella comicità esteriore "macchiettistica". E tutto questo per arrivare all'assoluto, quello a cui Feydeau ha sempre mirato e che è il dato di contemporaneità, dunque di classicità di tutti i grandi autori.

Rispettare e inventare nel rispetto, essere razionali per raggiungere il demenziale...se Feydeau è diventato pazzo scrivendo quel tipo di teatro io credo che sto diventando pazzo cercando di metterlo in scena come a lui, spero, sarebbe piaciuto oggi!

Andrée Ruth Shammah





Incontro con Franco Parenti

Dopo "La Palla al Piede", ancora un Feydeau, perché?

Perché Feydeau fa parte di quel gruppo di autori prediletti (Molière, Shaw eccetera) che mettono in scena la condizione umana trasferendo sul palcoscenico comportamenti universali in una dimensione particolare: quella di un disincantato e sofferto umorismo. Molière vi fa passare la vita giudicandola con uno spirito di penetrazione quasi infernale, sottolineandone le devastanti contraddizioni; Shaw vi aggiunge il suo sberleffo; Feydeau la sua perfidia; in comune hanno una visione pessimistica del mondo presentandolo come una società chiusa, abbruttita, che crea i suoi protagonisti per poi stritolarli. A mio avviso, Feydeau è forse il più cinico; e la sua comicità è diretta al pubblico per farlo divertire, ma al quale si potrebbe ricordare la battuta finale del "Revisore" di Gogol: "Ma di che cosa ridete? Ridete di voi stessi..."

Come giudichi lo stile di Feydeau?

È uno stile arioso, armonioso, da vera e propria tragedia e, come in una tragedia, si scatenano forze esterne ineluttabili che condannano i personaggi alla disperazione, ne sottolineano il vero spasimo, la loro lacerazione, facendoli scontrare tragicamente con la banalità dell'avvenimento.

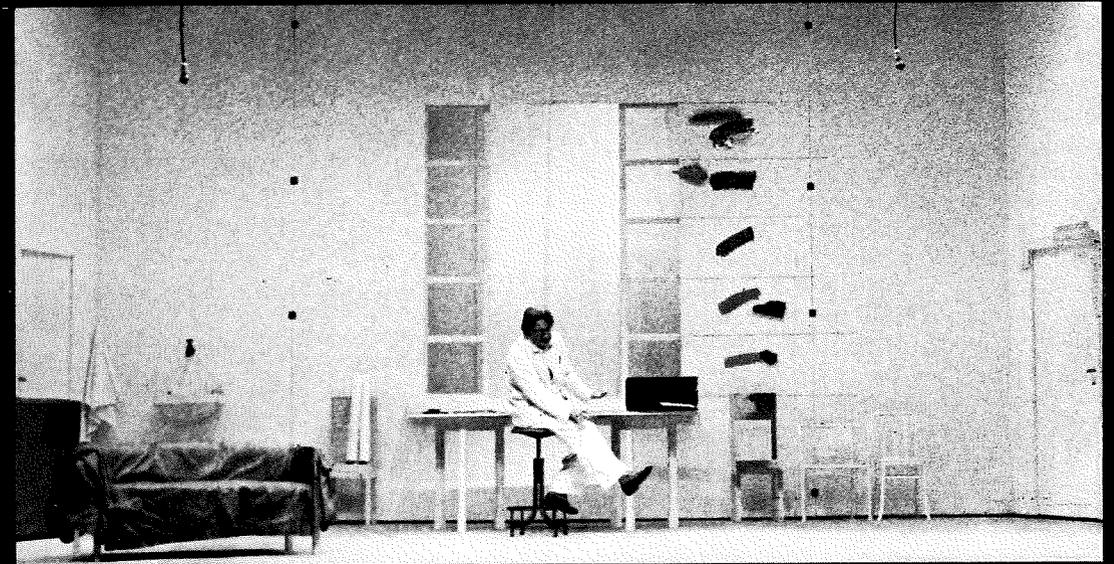
Da qui scaturisce il clamore di quella comicità che rimarrà unica e irripetibile. C'è, nei testi di Feydeau, la presenza del fato, del Destino, che i personaggi credono provenga da cause esterne e che invece loro stessi mettono in movimento.

In fondo, l'operazione di Feydeau si potrebbe definire diabolica perché prende dei personaggi qualunque, li fotografa nella loro realtà, anche la più banale, la più triviale, li immette in una determinata situazione facendoli agire poi in modo da fare esplodere il loro egoismo ed il loro disprezzo per gli altri. Tutto ciò sul palcoscenico avviene armoniosamente, perché, come già

osservava Barrault, l'armonia è lo stile, il linguaggio stesso dell'autore, così preciso sino all'ossessione, così giustificato fino alla maniacalità, così ricco di sottolineature, esclamazioni, interiezioni che poi diventano forme musicali dell'espressione.

Molte interpretazioni più che all'armonia puntano alla pochade...

Accentuare il lato pochadistico non fa parte del nostro stile e della nostra interpretazione, perché siamo convinti che questi personaggi soffrono, si battono e che, ossessionati dalle circostanze lottino per sopravvivere alla loro mediocrità e al loro cinismo di classe. Sono personaggi comici, e generano una comicità che nasce dal contrasto tra la loro assurda disperazione ed il grande ridicolo della situazione in cui vengono a trovarsi. È una comicità che, attingendo alle fonti del tragico, esclude ogni forma di sentimentalismo, di patetismo. Il personaggio di Feydeau è comico perché disperato; tragico perché chiuso, definitivo. L'attore che lo interpreta non deve pensare a far ridere, deve, al contrario, assumere l'atteggiamento del grande osservatore, essere in scena con quell'attenzione particolare per evitare ogni sopraffazione comica, ogni deviazione che snaturerebbe il testo deve pensare al fluire naturalissimo degli avvenimenti più assurdi, deve muoversi come in un'onda lenta, senza lasciarsi prendere da convulsioni o dall'ansia; e tutto ciò è molto, molto difficile.



Questo teatro è il solo erede della tragedia greca. I nostri classici ne avevano tradito lo spirito, introducendovi il sentimento della sua gratuità, le sue sfumature, le sue contraddizioni sapientemente combinate, o ancora l'umano, in quello che era il regno del sacro, la riserva di caccia dell'Olimpo. Feydeau riporta il teatro alle sue origini; il suo vaudeville restituisce alla fatalità, e a delle operazioni concatenate, la loro virtù insostituibile, quella stessa fatalità che metteva le Eumenidi al servizio del dolore e della morte con un'unica differenza: in Feydeau essa conduce alla gioia e al riso. Nell'uno e nell'altro teatro l'azione è sottomessa alla sola volontà degli Dei. La trama che "*considera la verosimiglianza come inutile*" (Madame de Staël), deriva da un assioma matematico e lo stesso Giove non è che un servitore, uno che conduce come su dei binari, gli eroi di Troia, Prometeo, gli Epigoni, al loro destino. Il vaudeville di Feydeau ubbidisce solo a dei casi di forza maggiore, invariabili e costanti; è teatro di alta epoca. Pone il grande problema della fatalità, contro il quale il tempo non può nulla e ci permette di offendere gli Dei con questa domanda indiscreta: Con quali segreti destini, con quale legame, il cielo ha condotto questo grande avvenimento?

Paul Morand

"*La Parisienne*", X octobre 1953



C'era una volta Feydeau

È da ingenui credere che la poesia, in teatro, si limiti a Musset. Musset è teatro poetico. La poesia del teatro di Feydeau non è in quelle battute poetiche che dicono i suoi personaggi, e che orripilavano Baudelaire, ma in un meccanismo misterioso.

Quando la smetteranno, i francesi, di confondere poesia e poetico, sogno e fantasticheria?

Quand'ero molto giovane, la sera, prima di rientrare a casa, mi capitava spesso di fermarmi da Maxim's, attratto da uno strano uomo.

Era Feydeau. Voluminoso, il collo del soprabito rialzato, la bombetta in precario equilibrio su un viso piccolo, opalino, gli occhi semichiusi fino ad essere solo delle fessure, i baffi sottili, sollevava con mano molle un enorme sigaro fino alla bocca sinuosa.

Spesso lo accompagnavo fino al chiosco di giornali della Gare Saint-Lazare, e lui restava a chiacchierare col giornalaio fino all'alba...

Feydeau non parlava mai del suo teatro. Lo praticava di nascosto, come un vizio. Il teatro era il suo vizio. Ci metteva la cura meticolosa dei maniaci. Indicava il posto di ciascun personaggio, di ogni mobile, di ogni oggetto, accumulando sotto forma di segni tutti i numeri e tutte le lettere dell'alfabeto.

1900! Rappresentando **Les Mariés de la Tour Eiffel**, nel 1923 io ho aperto una cateratta.

Un po' alla volta il 1900 è diventato sinonimo di ridicolo. E tuttavia, quanto erano poco ridicole quelle dame acconciate come delle marchese di Molière.

Quanto eroismo!... Quanti martiri!...

Inchiodate nei loro corsetti, le cocottes, vere corazziere del piacere, si recavano al Palace de Glace, alle tre di notte, coperte del loro bottino e delle ricche spoglie. Il Bois de Boulogne..., gli stivaletti a piede di capra di Barrès... Com'è difficile ritrovare il sapore d'un'epoca!

Jean Cocteau



Feydeau, il riso e l'osservazione

Per una compagnia di attori, lo studio dei classici è una delle attività più nutrienti, ma esistono anche differenti generi di teatro che gli attori debbono essere in grado di poter recitare. Due di questi generi sono particolarmente appassionanti: il vaudeville e il melodrame (*).

Il vaudeville esige un tono più "alto" di quello che si adopera per la commedia. Il vaudeville, potremmo dire, è "a colori". Sta a metà strada fra la commedia e l'operetta. È squillante.

Noi abbiamo abordato il problema del vaudeville nel 1947, presentando **Occupe-toi d'Amélie** di Georges Feydeau.

Feydeau è il maestro incontestato di questo genere di teatro. Merita di diventare un classico. Dopo le farse di Molière, quello che ha raggiunto maggiori risultati è Feydeau. L'umanità profonda di Feydeau non perde mai nulla della sua verità, nemmeno nei momenti in cui l'autore si abbandona alla fantasia più folle. D'altronde c'è una folla cosciente in Feydeau. La sua scrittura è estremamente scelta, serrata. Se per caso ci succede di cambiare una parola, la frase subito ci perde. Sul piano burlesco, tocca l'atmosfera del sogno. A volte si crede, è vero, di sognare; si crederebbe quasi che i nostri sogni siano impazziti. Il burlesco è una forma dello spirito che non bisogna trascurare più di quanto non si trascurino l'attenzione seria, lo scrupolo o la buona volontà.

La tensione burlesca è una grande forza, che può aiutarci a vivere. Restare lucidi davanti all'assurdo ci rimette in equilibrio, e ci aiuta a riclassificare i valori.

Una delle caratteristiche di Feydeau è di concretizzare le associazioni d'idee. Delle idee si concatenano e si associano? È fatta, la "cosa" c'è.

Spesso nella vita la gente parla prima di aver pensato, ed è ciò che le dà quell'incantevole rictus d'abbruttimento.

Spesso in Feydeau le parole arrivano prima del pensiero, e il riso esplode con rapidità e leggerezza.

Feydeau non è mai volgare perché è sempre cosciente. Il ridicolo viene dalla vita, non dai personaggi, che per lo più, anzi, commuovono. A Feydeau è riuscita un'impresa difficile: il riso per insistenza e il riso per eccesso. Solo un maestro poteva farcela.

Come nel caso di Marivaux, ci sono due Feydeau: il nottambulo che passava le sue notti "chez Maxim", che frequentava i

gaudenti del 1900. È quello che ha scritto "L'albergo del libero scambio", **La Dame de chez Maxim** e **Occupe-toi d'Amélie**. E c'è un altro Feydeau, il marito di Madame Feydeau, perché Madame Feydeau fu in qualche modo la sua musa: è il Feydeau di quei piccoli capolavori in un atto: **Ne te promène donc pas toute nue**, **Feu la Mère de Madame**, **On pource bébé**, etc. Questo secondo Feydeau ha spinto all'estremo l'osservazione della vita intima quotidiana.

Feydeau è il caso limite della osservazione, del buon senso e della precisione implacabile. In questo raggiunge la mostruosità del fenomeno. Sembra pazzo, e in effetti è geniale.

Jean-Louis Barrault

(*) (Da non confondere con l'italiano "melodramma". Il *mélodrame* francese è, si potrebbe dire "teatro d'appendice", a sensazione (n.d.t.).

Feydeau e il teatro dell'assurdo

Nel corso del nostro studio ci sono apparsi in ogni momento l'acuto senso comico e la straordinaria esperienza di scena con cui Feydeau costruiva le sue commedie. Egli ha portato fino all'ultimo grado di perfezione un genere, il vaudeville, che non aveva ancora trovato un autore capace di esprimerne tutte le possibilità. Eppure, questo miglioramento del meccanismo che non aveva affatto inventato, non è sufficiente a giustificare la prodigiosa riuscita del suo teatro e ancora meno, mezzo secolo dopo la sua morte, di un successo che non si smentisce.

Senza dubbio bisogna comunque considerare fra le cause di questo fenomeno il "movimento" con cui l'autore ha saputo animare i suoi meccanismi: Marcel Achard, ricordiamoci, non vedeva forse il "miracolo-Feydeau"? Sicuramente, anche il senso dell'osservazione, grazie al quale egli ha potuto creare, a scapito di autentici caratteri, dei personaggi vivi e veri ha contribuito, dal canto suo, a prolungare la sua fortuna teatrale. Egli ha potuto ancora trarre giovamento da questo ritorno di moda di cui la "Belle Epoque" è oggetto da qualche decennio e al quale il 1900 di Paul Morand doveva fornire una garanzia letteraria. Ma tutte queste ragioni, per solide che siano, non arrivano a spiegare da sole la straordinaria fortuna drammatica di Feydeau.

Bisogna senza dubbio considerare anche una causa supplementare: è che, così radicata nel passato in cui si trova, la sua opera risponde, nello stesso tempo, a delle tendenze moderne. Il suo attuale successo non si basa forse sul gusto della nostra epoca per il gioco gratuito, lo stravagante e l'irrazionale?

Nel 1938 Paul Achard vedeva in Feydeau l'ispiratore della "follia" a teatro e al cinema. Dal canto suo Robert Kamp vedeva ne "La Dame de chez Maxim" "una farsa che non verrà superata dalle invenzioni di 'Parade'", di "Las Mariées de la tour Eiffel", di "Mamelles de Tirésias". Per alcuni, l'opera di Feydeau costituiva "una delle fonti del teatro dada". Meglio ancora, Antonin Artaud in persona, enumerando nel 1930 le influenze subite dal teatro di Alfred Jarry (che aveva fondato con Roger Vitrac), menzionava il nome di Feydeau. Dopo la seconda guerra mondiale si continua a invocare il surrealismo e l'avanguardia degli anni 30, ma più volentieri ancora il Teatro dell'Assurdo — quello degli Anni Cinquanta — e in particolare Ionesco, il quale riconosce che esiste una "grande



somiglianza" tra l'opera di Feydeau e la sua. Effettivamente esistono un gran numero di analogie tra il teatro di Feydeau e il Teatro dell'Assurdo. Prima di tutto per quanto riguarda la filosofia generale che ne vien fuori: in entrambi i casi, la condizione umana è evocata in modo essenzialmente pessimistico: l'uomo qui è spesso una semplice marionetta, giocattolo di fattori imponderabili e di una fatalità stupida. Nessun credo preciso, nessun ideale lo guidano, nè lo confortano. Di qualunque tipo siano le sue azioni, destinate in precedenza all'insuccesso, esse si rivelano perfettamente inutili. Se, alla fine di "En Attendant Godot", gli eroi di Beckett si ritrovano esattamente nella stessa situazione dell'inizio della commedia, non è così anche, in definitiva, per la maggior parte dei personaggi di Feydeau, eterni zimbelli di una identica farsa? Nello stesso modo, alle coppie lamentose che incontriamo in Beckett e in Ionesco, corrispondono le unioni lacerate da meschini litigi che ci presentano le ultime commedie in un atto di Feydeau. Sotto una gaiezza di superficie che sembrerebbe differenziare l'universo di

Feydeau da quello del nuovo teatro, si nasconde un'assenza di illusioni, uno stesso scetticismo disilluso, una stessa visione implacabile dell'essere umano. Non c'è da stupirsi, in queste condizioni, di trovarsi frequentemente di fronte a temi comuni. Così come quello dell'assurdità delle istituzioni sociali, quello del matrimonio, per esempio: "Sapete che cos'è!... un bel giorno, ci si incontra davanti al Sindaco... non si sa come, per forza di cose... si risponde "sì", così, perché c'è della gente; poi quando tutti se ne sono andati, ci si accorge di essere sposati. È per tutta la vita..."

Nello stesso modo, la difficoltà che provano gli esseri umani a "comunicare" è un tema che incontreremo spesso sia in Feydeau che in Ionesco, Beckett o Adamov. In Feydeau essa viene evidenziata dai qui pro quo, così numerosi nel suo teatro, e di cui abbiamo sottolineato l'importanza mostrando che essi persistono alcune volte durante la maggior parte della durata della commedia. Spesso, anche l'isolamento dei personaggi è dovuto al loro egoismo, specialmente nelle opere che mettono in scena delle coppie in disaccordo.

Di fatto i personaggi non sono senza somiglianze: presentano infatti in Feydeau, questo aspetto di marionette o di fantocci che hanno quasi costantemente anche nel nuovo teatro.

Ma sono soprattutto i mezzi drammaturgici che possiamo paragonare. Prima di tutto il Teatro dell'Assurdo utilizza il più possibile gli elementi visivi a scapito del dialogo tradizionale: è anti letterario.

E questa è precisamente una delle caratteristiche essenziali dell'Opera di Feydeau. Nella misura in cui essi comportano delle danze, delle cerimonie, delle gags, degli inseguimenti, ma anche della musica, dei canti, dei cori, l'utilizzazione sapiente dell'illuminazione, non tendono forse a quel teatro totale che Antonin Artaud invocava e che non ha ancora cessato di affascinare molti drammaturghi contemporanei?

Daltronde, questo ritmo di marcia folle che trascina le commedie di Feydeau e questo accelerare progressivo del movimento che interviene specialmente alla fine degli atti centrali dei suoi vaudeville, sono già il ritmo e il movimento di Ionesco: lui stesso l'ha



riconosciuto in molte occasioni.

Le situazioni nelle quali Feydeau situa i suoi personaggi evocano in anticipo quelle che incontreremo nel teatro nuovo: molte di loro, per esempio, sono di carattere onirico. Le vittime addormentate nella poltrona dell'estasi sognano tutte e raggiungono anche i loro sogni dopo che il "fluido" le ha lasciate. Un'intera commedia "L'Age d'or" consiste nel sogno del protagonista.

Anche quando non sognano, i personaggi hanno l'impressione di vivere un incubo. I temi sono spesso onirici: così quello del personaggio perseguitato per delle ragioni che ignora e che non può sfuggire a ciò che lo perseguita e quello del personaggio privato dei suoi vestiti in circostanze in cui dovrebbe essere correttamente vestito.

Citiamo anche il caso dello sdoppiamento di personalità, frequente nei sogni. Il gusto di Feydeau per lo sconosciuto e l'irrazionale si manifesta anche nelle commedie dove egli fa intervenire dei fenomeni di ipnotismo e di suggestione.

La nozione di follia, molto importante nel teatro surrealista è una macchina da guerra contro la logica tradizionale che esercita un ruolo considerevole nel teatro di Feydeau; non che i suoi personaggi siano veramente degli alineati — se si accetta Madame Petypon che è un'illuminata — ma si trovano in situazioni tali da immaginarsi che il loro partner sia colpito da turbe mentali. Questa convinzione è spesso il risultato di una forma di disprezzo. In altri casi, è un personaggio che, per trarsi d'impaccio, fa passare per pazza la tale o la tal'altra persona. Spesso anche, l'ignoranza di questo o di quello, conduce i personaggi a prendersi reciprocamente per degli alienati. Talvolta, infine, il protagonista si trova in situazioni tali da arrivare a domandarsi se sta perdendo la ragione.

Ma i casi più gravi sono quelli che derivano da una rassomiglianza fra due personaggi. Quando Chandebise, entrando nella sua camera, vede se stesso sdraiato nel suo letto, si crede vittima di un'allucinazione, come il protagonista di Horla.

Talvolta, anche, regna in queste commedie, una atmosfera di follia collettiva. Senza che si tratti di follia propriamente detta, ci sono in Feydeau numerose altre situazioni che indicano una immaginazione diversa e che non sconfesserebbero gli autori del teatro surrealista o del teatro nuovo.

Questa fantasia e questo gusto dell'insolito, lo incontriamo anche nei dialoghi: per esempio nelle risposte improvvise che devono inventare

i protagonisti quando si trovano in qualche situazione imbarazzante e nelle idee di certi personaggi che sono abbastanza deliranti: così ognuno di loro ha inventato una ferrovia senza binari, oppure il vagone e la locomotiva possiedono dei binari indipendenti. Un altro ci racconta che si è arricchito nella "fabbrica di zucchero per lo sfruttamento dei diabetici". Un altro ancora parla di un duello al VIELBREQVIN.

In ogni momento, senza stancarsi, l'immaginazione esuberante di Feydeau crea qualche idea incredibile, qualche dettaglio ridicolo ed è in parte nella sovrabbondanza delle trovate barocche che sta la comicità della sua opera.

Si sa che per un gran numero di autori del teatro surrealista e del teatro nuovo, il linguaggio non è più il mezzo di comunicazione privilegiato fra gli esseri; essi si sforzano, al contrario, di mostrarne la vacuità e il carattere derisorio. In un certo senso anche Feydeau si comportava nello stesso modo.

Egli lo schernisce mettendolo in contraddizione con lui stesso, con la personalità di chi lo tiene, con il soggetto che tratta o con la situazione reale. I calembours grotteschi, la ripetizione meccanica di certe formule mettono in evidenza, allo stesso tempo, l'inutilità della parola e la stupidità degli esseri.

Altrove Feydeau ridicolizza il linguaggio mostrando i malintesi di ogni tipo ai quali da luogo o facendoli massacrare da alcuni stranieri.

Meglio ancora, egli li fa disarticolare da beghe, da personaggi col singhiozzo o da malati; il colmo della derisione è raggiunto in un passaggio dove incontriamo un mariano che invece di parlare abbaia.

Malgrado i punti di contatto che abbiamo trovato, e di cui parecchi sono particolarmente significativi, è evidente, non di meno, che su alcuni punti Feydeau è profondamente segnato dalla tradizione.

Contrariamente a ciò che fa la maggior parte dei drammaturghi d'avanguardia, egli rispetta le categorie drammatiche stabilite: costruisce una trama di cui il tempo e il luogo sono quasi sempre precisati; l'azione, accuratamente costruita, comporta esposizione, nodo e svolgimento. Se i personaggi sono alcune volte dei fantocci, l'autore, malgrado tutto, li colloca socialmente e disegna i loro contorni nettamente.

D'altronde, egli non sembra nutrire nessuna ambizione simbolista o metafisica.



Il suo solo scopo è di provocare la risata. Certamente incontriamo spesso in lui la buffonata e il delirio, ma non sono, come nel teatro nuovo, al centro della definizione stessa delle opere: Feydeau non parte dall'assurdo, ci arriva: nelle sue commedie la stravaganza costituisce la tappa e la ricompensa di un itinerario che egli ha fatto dapprima percorrere al pubblico.

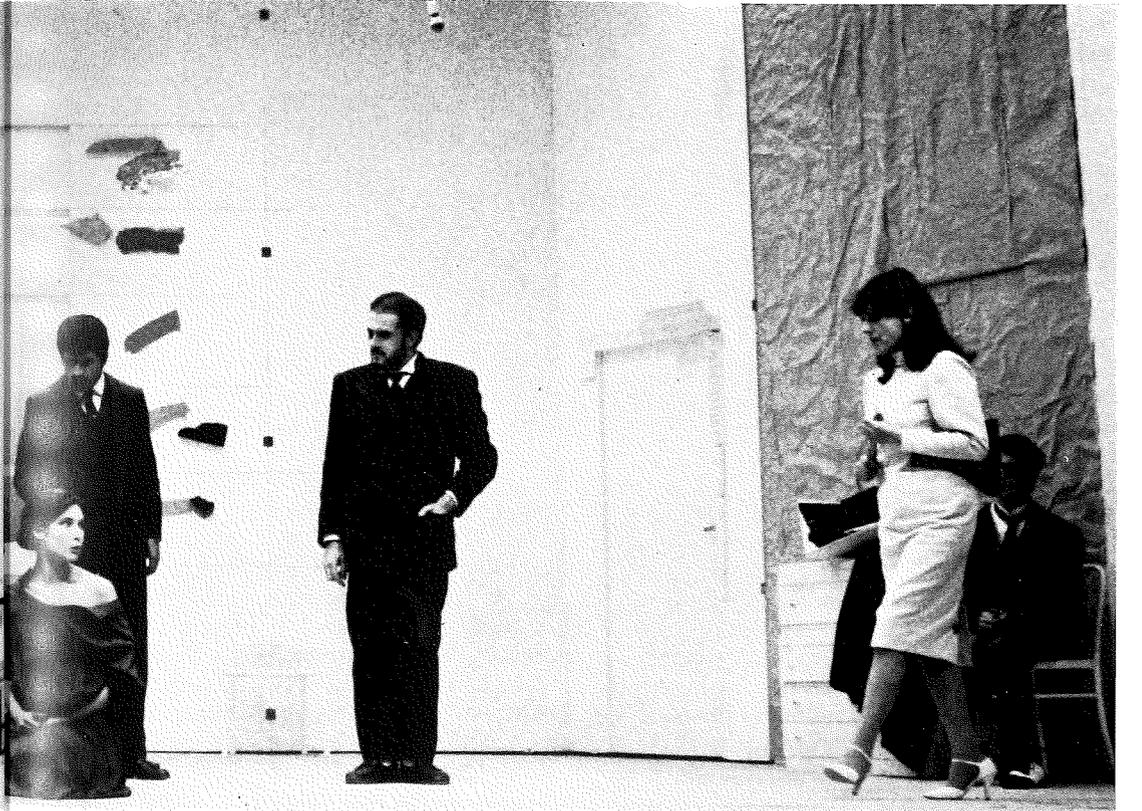
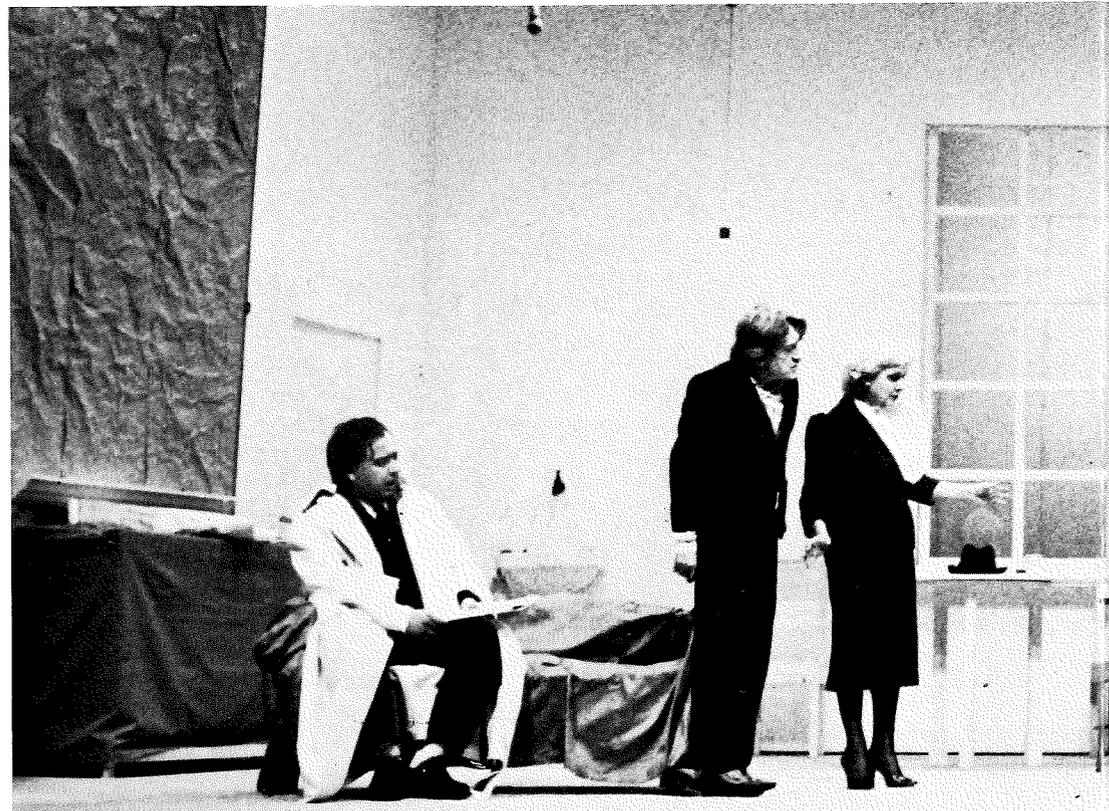
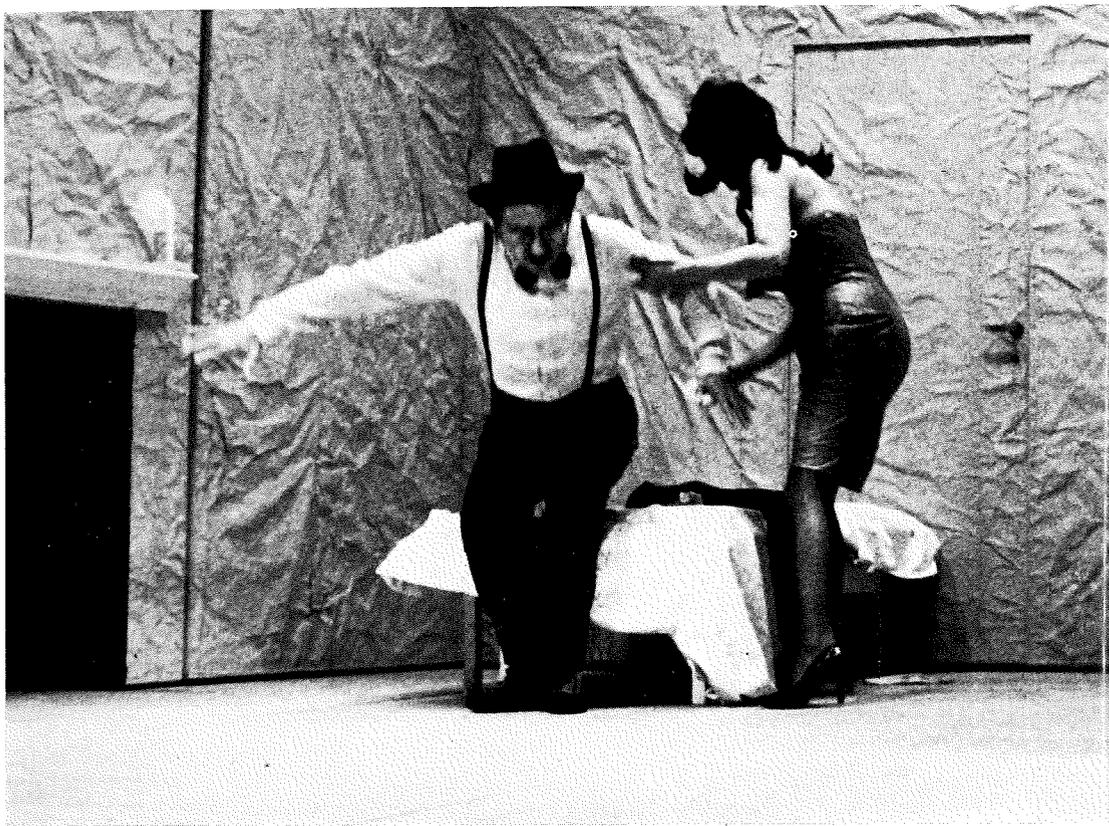
Quando Ionesco trasforma i suoi protagonisti in rinoceronti non ci dà alcuna spiegazione di questa bizzarria; ma quando Feydeau fa abbaiare uno dei suoi personaggi o ci mostra un cavallo in una sala da pranzo, almeno ce ne fornisce la ragione, anche se questa non è

sempre convincente. Egli non ha inventato l'assurdo, poiché era già fiorente sulla scena quando ha scritto le sue prime opere, ma lo ha inserito dentro meccanismi logici di cui noi ci siamo sforzati, di metterne in rilievo la meticolosa perfezione.

È in questo che sta l'originalità della sua formula; non ci stupiremo quindi che essa seduca nello stesso tempo gli spettatori che apprezzano ancora il teatro tradizionale e quelli a cui interessano le nuove correnti drammatiche.

Henry Gidel
"Il teatro di Georges Feydeau"





Il fato comico

Sono stato nell'adolescenza frequentatore appassionato di quel genere di spettacolo che in Italia (con termine dal significato più restrittivo di quel che ha nella terra d'origine) si chiamò "pochade".

Il teatro da noi veleggiava giulivo come un bastimento pieno di bandierine prima della tempesta. Quel che stesse accadendo negli altri paesi, i pericoli che già premevano dagli abissi, non lo impensierivano. La figura del regista, che già s'indovinava tetra e nevrastenica, vagava nell'atmosfera come un fantasma. Piccole isole spuntavano qua e là sull'orizzonte, abitate, dicevano, da quattro gatti arruffati: i benemeriti teatri sperimentali. Il nostro teatro restava ancorato ad un'effimera certezza: il grande attore. Imboccato il portone di via dei Sediari, anch'io inconsapevole, m'arrampicavo in gran fretta per le scale maleodoranti che menavano al loggione del Valle. Altre volte salivo scale più decorose, e dalla galleria lo sguardo si spalancava su un teatro bianco e verde: il Quirino piacentiniano con la sua brava epigrafe in latino. Più faticosamente venivano conquistati i difficili loggioni dell'Argentina e del Manzoni, che non amavo. Perché avevo le mie preferenze, perbacco!, e i grandi attori trattavano i teatri di Roma come clienti superstitiosi che scendono al "solito" albergo. I teatri, pur se non rigidamente, si appostavano così su due frontiere che corrispondevano a due modi di far spettacolo. Le compagnie dialettali esplodevano in una rappresentazione del fattore umano, che non indietreggiava dinanzi alla caricatura dolorosa, espressionistica, e richiedeva un'osservazione spontanea, vicina all'improvvisazione, così che pareva assistere a una delle ultime fasi della commedia dell'arte. Il teatro non dialettale, con repertorio quasi tutto tradotto, poggiava su una recitazione di testa, artificiale, calata più nella situazione che nel personaggio. Interrogavo il mistero di quelle coppie celebri (Hennequin e Veber, De Flers e Caillavet o il quasi sempre solitario Feydeau) che si univano come amorini per darci un'ora di felicità, e non mi interessavo affatto di Martoglio o di Filippo Surico, se fossero vivi o morti. Le farse dialettali risvegliavano in me, che arrivavo dal Sud, qualcosa quasi di vergognoso perché rappresentavano, in un ridicolo un po' ripugnante, una società che mi umiliava. Il mondo di *Occupetoi d'Amélie* e della *Dame de Chez Maxim* dava l'illusione della vita. Votati alla gioia, all'amore, quei personaggi

sopportavano tutte le conseguenze del loro forsennato bisogno di godere. Non c'era alcun inferno per queste vittime dell'amor quotidiano.

Il modesto Picard dopo la morte venne subito proclamato "il piccolo Molière dell'Ottocento". Anche a Labiche fu imposta all'occhiello la sua fiammante coccarda molieresca. E così, con maggior ragione, a Courteline, e a molti altri. Con Feydeau si è andati anche più spicci. Per Achard, per Barrault egli è dopo Molière il più grande autore comico francese. È stato eletto cioè senza astensioni presidente di quella numerosa e discutibile istituzione che potrebbe definirsi dei "successori di Molière".

Per mio conto, non ho mai creduto nella forza satirica di questi eroi. Non insisterei neanche sull'ipotesi che il teatro del grande *vaudevilliste* possa significare reazione al dramma romantico. Non credo al suo tenue realismo. Il modo d'esistere del teatro comico, come della materia in campo biologico, è il movimento. Il resto vien dopo. "Chi in questo mondo sempre si sta — dice Fessenio nella *Calandria* del Bibbiena — ha il viver morto". È quel che pensa Feydeau della commedia.

Eppure, in principio c'era l'ordine. Ed è il tempo umano anteriore a quello teatrale, prima che s'alzi il sipario. L'ordine era la famiglia così com'è s'era andata solidificando, nel mito dell'amor coniugale, dalla rivoluzione in poi, e aveva superato le peggiori burrasche romantiche ("genio e disordine"), e restava ben assestata nella glorificazione dei buoni sentimenti e della virtù. Famiglia, lampada perenne alimentata dalla borghesia trionfante, fiamma che la legge Naquet sul divorzio non spegne! Dumas figlio, Augier! Di questi teatrali difensori dell'ordine Feydeau sorride. L'evento che determina la mutazione può essere un caso: un incidente, un sospetto, uno scambio di abiti o un sosia. E il grande bestione addormentato (la pacifica vita familiare), come morso dalla tarantola, comincia a delirare. L'incidente, replicato, ne genera dieci altri diversi, e rientra così nel vasto campo della necessità, nella meccanica inesauroibile ed inesorabile del fato. Il fato comico, di per sé irrazionale, è il disordine. Quando Feydeau dichiara che il comico è la rifrazione naturale di un dramma, dà alla struttura della sua commedia il senso del giuoco come necessità; una forma cioè di tragedia rovesciata, dove il congegno della





macchina, della macchina infernale, raggiunga l'assurdo del fato. L'eroe piccolo-borghese delle sue tragedie comiche potrebbe ripetere come l'Oreste raciniano: "Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance!".

E, come in Racine, ciò che fa impazzire l'orologio ben regolato della vita borghese è il sesso. Il mondo di Feydeau è interamente dominato dalle donne, "semence de désordre". La cocotte, la donnina allegra, l'amante vera e presunta, spia e detesta l'Andromaca borghese con il suo piccolo Ettore accanto che avrebbe tanta voglia di abbandonare, l'angelo della casa. E tra questi due poli, suscitando elettrico fuoco che sprizza scintille, sbattuto tra il piacere e il terrore, ma sempre senza rimorsi, c'è l'uomo, ustionato, incenerito. Nella *Parisienne* di Becque il marito, affidato alle cure della moglie ideale, simbolo della moderna corruzione, è il più felice dei tre. Qui il triangolo è rovesciato. Le donne, nel migliore dei casi, sono due, e il marito è uno, torturato da esseri che non sono nati dalla costola del progenitore Adamo, riduzione brillante, gioiosa delle erinni. Il tempo veloce ci viene incontro come dagli obiettivi delle commedie americane, travolgendo nella cieca furia oggetti e persone. Stretto nelle sue dimensioni, il mondo scorre come

sulla porta girevole di un albergo. E il palcoscenico riflette le immagini di una umanità in delirio, farneticamente entro le mura di un manicomio. Per questi personaggi condotti sull'orlo della follia, l'albergo (luogo ricorrente in Feydeau) ha un'evidente funzione terapeutica: promette una porta, un buco, una via d'uscita. Quando l'albergo non c'è, li protegge l'ipnosi, e l'imminenza, l'urgenza degli oggetti, nel loro valore di riconoscimento e di denuncia, viene allora placata, ammansita.

Come chi nutre illimitata fiducia nella macchina che sta costruendo e come tutti i maniaci, Feydeau ha in odio l'improvvisazione. Va ancora più in là di Labiche nella cura delle didascalie, nel registrare, quando la macchina si mette in moto, gli scricchiolii, i rumori, le risate, gli sbadigli, le interiezioni, l'acutezza e l'intensità delle voci. Nulla di più lontano dalla commedia dell'arte. I personaggi-strumenti sono avviati nel seguire il loro contrappunto doppio e triplo, fin a subire (così come faceva Gandusio) il sussulto della marionetta, dell'automa. Gordon Craig è alle porte. Anche per questo l'accostamento di Feydeau ad Artaud e al suo teatro della crudeltà non mi trova consenziente. Non c'è crudeltà in

Feydeau: c'è indifferenza, astrazione, e soprattutto esatto, freddo dominio della tecnica e del giuoco. C'è l'insensibilità del fato, che non cura gli affetti e la psicologia, la commozione e le lagrime. Insensibilità che ci viene confermata da alcuni episodi della sua vita.

Raccontano i Goncourt che, durante una visita a suo padre malato (l'autore di *Fanny*, colpito d'emiplegia), incontrarono in anticamera il futuro *vaudevilliste*, allora sui sette anni. Bellissimo nei suoi riccioli d'oro, vestito di seta viola, scalpitando e gridando, incitava col suo rumore irritante un cavallo a dondolo. Gli chiesero notizie del padre. Il delizioso angioletto rispose: "Ah! Papà è molto malato, è molto malato!", e ricominciò a scuotere il suo cavallo di legno. Alcuni anni dopo, dietro il fereto paterno, nulla sembrò ancora una volta paragonabile alla bellezza e all'insensibilità di quel fanciullo. Magro, grazioso, civettava con il mazzo di violette della bara. Passarono cinquant'anni ed egli si aggirava per le strade di Parigi, come se nulla lo riguardasse, completamente folle. Entrato in un caffè, dichiarò senza scomporsi di essere figlio di Napoleone III, e che sarebbe stato tra qualche giorno incoronato dal Papa a Notre-Dame, vestito di un grande mantello di

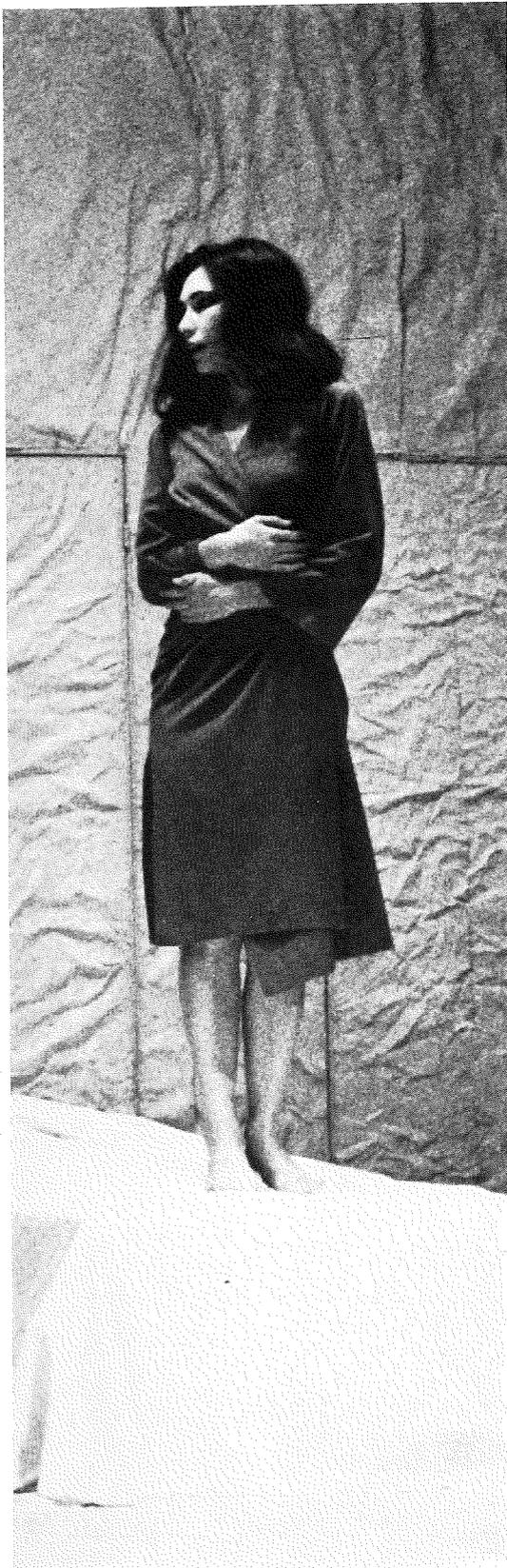
seta rossa. Ad un giovane sconosciuto che l'osservava, invitandolo alla cerimonia, "Vi farò paggio", disse. Il fato comico accompagnava alla morte l'autore della *Dame de Chez Maxim* come in un dramma storico di Sardou.

Giovanni Macchia

Corriere della Sera 20-1-1971







Il deliro della realtà

Se il teatro di Feydeau fosse costituito soltanto da puri rapporti e da entità astratte — una sorta di impossibile 'teatro dello sguardo' — non sarebbe potuto sopravvivere. Il comico non è soltanto "agencement mécanique" ma anche "illusion de la vie" e scaturisce dalla dialettica dei due fattori. Prima di elaborare le proprie fantasie geometriche — o dopo, che è lo stesso — Feydeau osserva il mondo che lo circonda. Egli lo scruta con lo stesso rigore feroce con cui edifica la macchina teatrale. Se l'"illusion de la vie" appare con minore evidenza, è solo perché nelle opere di più acceso intrigo essa è sottile, larvata, come soffocata dallo scatenarsi dell'"agencement mécanique". I compiti delle due variabili sono in realtà diversi: l'"illusion" è l'anima della commedia, laddove l'"agencement" è l'accidente, il lucido rivestimento. Diverso è dunque il valore apparente delle due variabili, mentre il valore reale può non esserlo e chiede di essere verificato nell'opera concreta. Si tratta di portare alla luce l'"illusion" in una selva intricata di "agencement"; senza questa analisi — che considerata metodologicamente è una sorta di psicoanalisi dell'opera — su Feydeau viene a gravare un equivoco fatale, che è quello di un'opera comica basata unicamente sulla matematica esattezza dei congegni. L'interpretazione di un Feydeau grande inventore di meccanismi di precisione, demiurgo di un universo geometrico, orologiaio o ingegnere della scena, non è falsa ma solo incompleta; è poi inadeguata nella stessa prospettiva in cui si pone, nella misura in cui l'opera di Feydeau si colloca nel teatro comico francese come il momento della sua esasperazione barocca.

Ciò che bisogna rilevare in Feydeau è il tipo particolare di rapporto in cui si trovano le due variabili considerate, "am" ("agencement mécanique") e "i" ("illusion de la vie"), che è di proporzionalità diretta e non inversa. Non si verifica cioè:

$$am \cdot i = k, \text{ ma } \frac{am}{i} = k, \text{ dove } k \text{ è la}$$

costante del risultato finale. In altre parole l'incandescenza del meccanismo comico di Feydeau non va mai, o quasi mai, a detrimento dell'illusione della realtà. Beninteso, l'idea di applicare anche a Feydeau la prima formula sembra in prima istanza inoppugnabile; può sembrare una legge che, in uno scrittore, la prevalenza dell'elemento

fantastico diminuisca il suo potere di penetrazione del reale, tanto più quando "am", come accade in Feydeau, viene portato alla massima intensità. Allora si può essere criticamente tentati di assolutizzare la variabile "am", poiché il risultato finale attesta una vitalità altrimenti inspiegabile, risolvendo così in essa il valore della variabile "i" occulta. Il merito di Feydeau è di avere smentito la legge della proporzionalità inversa aumentando il valore assoluto delle due variabili e costruendo su questa base un teatro che è ad un tempo il luogo delle più sbrigliate invenzioni burlesche e della più penetrante osservazione del quotidiano. Soprattutto egli riesce, nel portare "am" al limite delle possibilità, a mantenere "i" a livelli soddisfacenti. Naturalmente in questi casi $K > 1$. Se "k" fosse = 1 dovremmo avere, quanto "am" è elevato come nei vaudeville più grotteschi, anche una "i" elevata, e questo non accade. Quando invece "am" assume valori più moderati, "i" acquista maggior peso e $k \rightarrow 1$. Nelle ultime opere in un atto, dove la dimensione realistica è molto forte, si ha addirittura un rovesciamento e $k < 1$.

D'altra parte, il valore delle variabili è diverso nell'ambito stesso della composizione, costruita spesso con disinvolto e apparentemente contraddittorio accostamento di piani espressivi: essa è 'commedia' nel primo e — meno — nel terzo atto, è 'vaudeville' nel secondo. In questo teatro della bivalenza, assolutamente specifico di Feydeau, la mediazione è possibile perché fra i due piani si stabilisce un rapporto dialettico. La commedia iniziale si prepara in lenta progressione a diventare vaudeville, e si carica a poco a poco di lieviti; il vaudeville a sua volta conserva l'umanità della commedia. I personaggi, all'inizio, hanno già potenzialmente in sé il genietto comico che li possiederà in seguito; essi lo albergano e lo covano finché esplose, trasformandoli in pupazzi di cui potrà disporre a piacimento. I primi atti di Feydeau sono la storia della metamorfosi che di uomini li farà burattini; e tuttavia sotto il burattino risponderà l'uomo, e la sua schiavitù nel mondo crudele della gioia è la schiavitù di tutti noi.

La stessa macchina del fato comico, che attua irresistibile e ineluttabile la propria logica catastrofica, non è qualcosa che cada dal cielo come una grazia ma esprime le cose del mondo in ciò che hanno di assurdo, di combinatorio, di ripetitivo, in sostanza di comico. Come nota Jean Cassou, "questa





logica d'artista e di uomo di teatro sa di essere la stessa che governa le parole e le azioni della società umana".² Ma questa logica rimane, nella vita quotidiana, come mascherata dagli eventi e il merito di Feydeau è di coglierla con acuto sguardo, di portarla alla luce e, in un delirio tipicamente suo, renderla incandescente. Spinto da una forza irresistibile, egli realizza un processo di pantografia, di ipertrofizzazione, di elevazione a potenza, senza il quale sembra che l'epifania delle nostre assurdità quotidiane non possa aver luogo. E non importa se il processo si rivela una sorta di reazione a catena che, innescata, porta a conseguenze imprevedibili, conduce a una nuova realtà, a un universo autonomo, fiabesco e lucidamente razionale a un tempo, dove lo stesso autore sembra dimenticarsi, prigioniero del proprio sogno delirante. Le stigmate della realtà rimangono, non meno ineluttabili, fatalmente condizionate dalla dimensione dei personaggi e dal loro linguaggio: "La profonda umanità di Feydeau non perde mai niente della propria verità, nemmeno negli istanti in cui egli si lascia andare alla sua più folle immaginazione", ha rilevato Jean-Louis Barrault.³ Feydeau stesso, nei rari momenti in cui ha voluto parlare di sé,⁴ ha rivelato il proprio

metodo: "Avevo notato" scrive "che i vaudeville venivano invariabilmente ricamati su trame desuete, con personaggi convenzionali, ridicoli e falsi, dei fantocci. Pensai, allora, che ciascuno di noi, nella vita, passa attraverso situazioni da vaudeville, senza tuttavia perdere, nel gioco, la propria personalità interessante. C'era bisogno d'altro? Mi misi subito a cercare i miei personaggi nella realtà, in carne ed ossa, e, conservando il loro carattere, mi sforzai, dopo una presentazione da commedia, di gettarli in situazioni burlesche". Al figlio Michel disse: "Se vuoi far ridere, prendi dei personaggi qualsiasi. Mettili in una situazione drammatica, e fa' in modo di osservarli sotto un'angolazione comica. Ma soprattutto non lasciarli dire o fare nulla che non sia strettamente determinato dal loro carattere, innanzitutto, e poi dall'azione. Il comico è la rifrazione naturale di un dramma".⁵ E ancora a Michel Georges Michel: "Io parto sempre dalla verosimiglianza. Un fatto — da trovare! — viene a scombussolare l'ordine degli avvenimenti naturali così come avrebbero dovuto logicamente svolgersi. Io amplifico l'incidente. Paragonando la costruzione di un lavoro teatrale a una piramide, non si deve partire dalla base per raggiungere la sommità,

come si è sempre fatto finora. Io ribalto la piramide: parto dalla punta e allargo le conseguenze dell'incidente".⁶ Così, le battute "devono venire da sé, naturalmente... Morto sul nascere il drammaturgo che scrive una scena per giungere a una battuta. E morta sul nascere questa battuta".⁷

Feydeau aveva una precisa consapevolezza di ciò che 'deve' entrare nella composizione teatrale perché sia comica, sapeva che "il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain"⁸ e che l'"illusion de la vie" è essenziale come l'"agencement mécanique". Con uno solo dei termini avrebbe ottenuto la commedia naturalistica, da una parte, e una specie di mostruoso gioco inumano dall'altra. Feydeau, nell'evitare i due pericoli, è andato più in là. Ha intuito che accentuando l'umano avrebbe ottenuto dei vaudeville ad alta gradazione comica, purché naturalmente sul versante opposto riuscisse ad elevare a potenza il 'gioco', ripristinando così a un più alto livello l'essenziale equivocità del comico, che non appartiene del tutto né all'arte né alla vita.⁹ Ma per questo non aveva bisogno di sollecitazioni: egli aveva soltanto necessità di rispettare generosamente la realtà per procurarsi una sorta di estetico lasciapassare, che togliesse alla propria fantasia qualsiasi remora o vincolo e la lasciasse sbizzarrire e galoppare nell'eldorado in cui amava soggiornare.

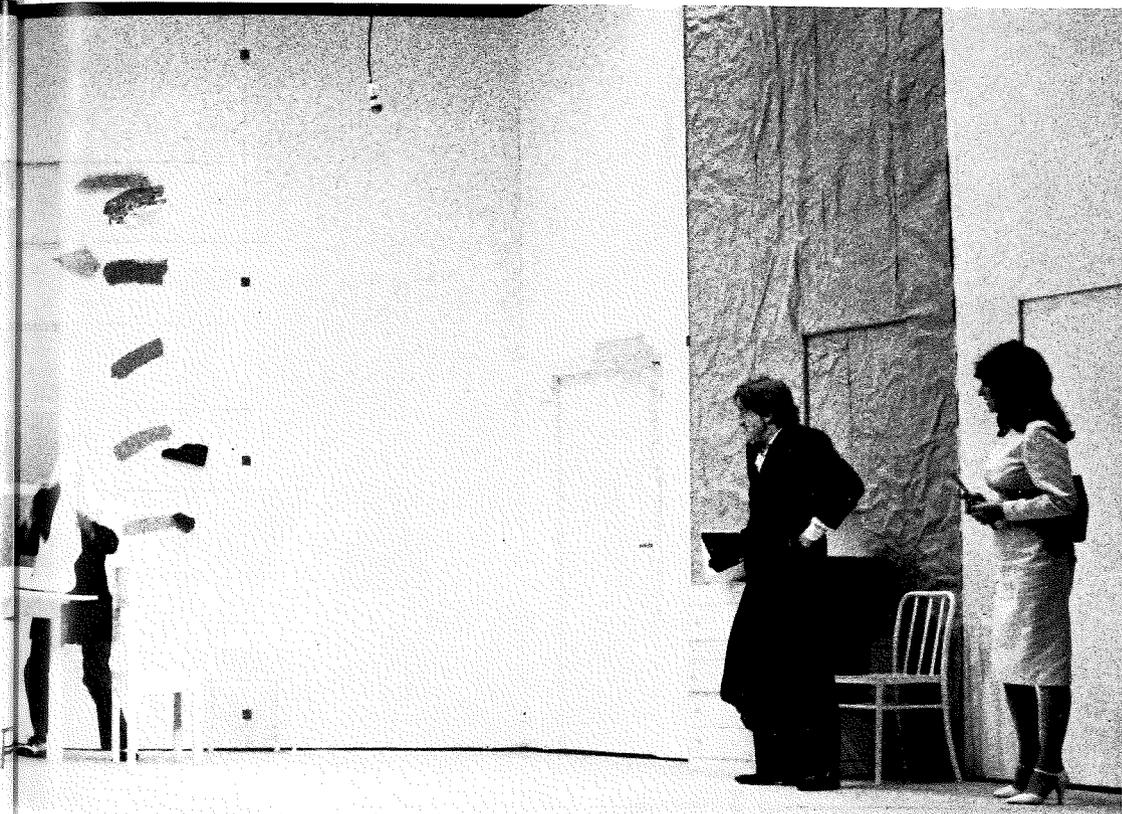
Dovendo partire dall'osservazione, come ritiene suo dovere, Feydeau non può rivolgersi che alla società che conosce, una certa borghesia e il *demimonde* di chez Maxim's. I suoi personaggi sono la chiara proiezione di modelli esistenti nella società, i francesi operanti nella terza repubblica, e sono sempre rigorosamente determinati per condizione sociale e professione. "In Feydeau non ci sono dei tipi straordinari, ma solo delle persone comuni ghermite improvvisamente da una circostanza stravagante" scrive Colette.¹⁰ Questo è verificabile in maniera esplicita negli atti unici, dichiaratamente realistici, del ciclo *Du mariage au divorce*, che conclude ascensionalmente il suo teatro; ma si riscontra a diversi livelli anche in tutta la produzione precedente. E infatti si può osservare che i personaggi, tranne certe figure complementari investite come si è visto di particolari funzioni (che del resto non ne compromettono una sostanziale coerenza¹¹), non sono affatto buffi fin dall'inizio: lo diventano. In effetti Feydeau sente la necessità di rispettare i personaggi nella loro dimensione realistica finché non cadono — innocentemente —

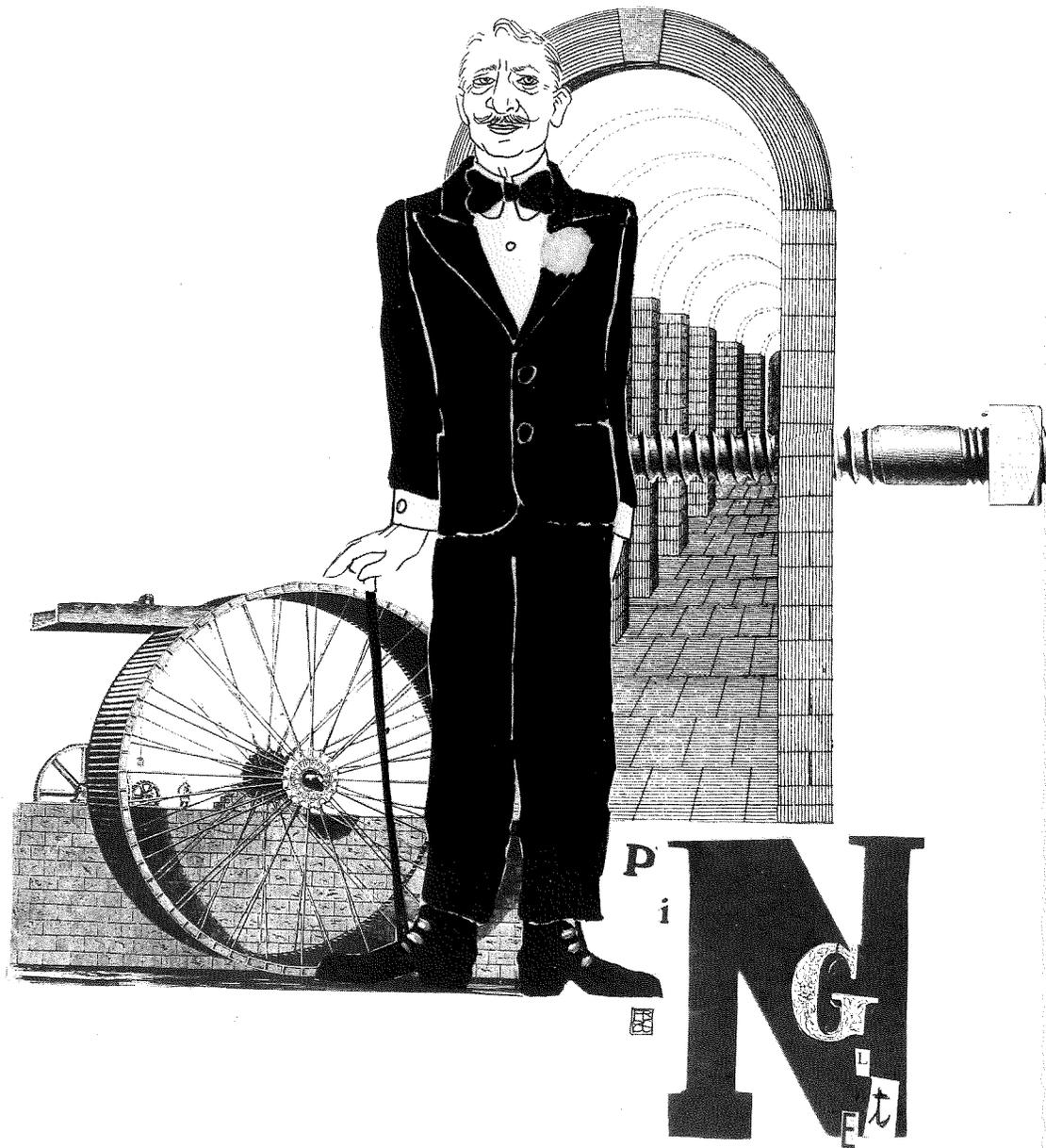
nell'inferno della comicità. Anche in questo caso Bergson insegna: un effetto comico ci sembra tanto più comico quanto più naturale è la causa che lo provoca.¹²

Sandro Baijani

1. Vedi la spiegazione del trucco del copriletto in *Occupe-toi d'Amélie*, quella del meccanismo che mantiene chiusa la porta in *Un fil à la patte*, quella dell'artificio che assicura la rottura dei vasi da notte in *On purge bébé*.
2. *Le génie systématique de Feydeau*, "Cahiers Renaud-Barrault", n. 15, p. 60. Ripubblicato negli stessi "Cahiers", n. 32, p. 6.
3. "Cahiers Renaud-Barrault", n. 32, p. 74.
4. "Matin", 15 maggio 1908.
5. "Michel Feydeau, *Mon père auteur gai*, in "L'intransigeant", 3 dicembre 1937.
6. Michel Georges Michel, *Un demi siècle de gloires théâtrales*, Paris, 1950, p. 124.
7. *Ibidem*.
8. Bergson, *op. cit.*, p. 2.
9. Bergson, *op. cit.*, p. 103.
10. Articolo di giornale che porta la data del 30 aprile 1923, in occasione della rappresentazione postuma di *Cent millions qui tombent*. Il brano si trova alla biblioteca parigina dell'Arsenal. La testata non è menzionata.
11. I principi 'slavi' soprattutto, fratelli gemelli di un altrettanto storico principe di Granata, che entra in scena alla fine dell'incompiuto *Cent millions qui tombent*, sembrano da operetta; e tuttavia non sono così inventati come può apparire a un lettore d'oggi. Claude Berton ricorda (*Le visage de la Comédie, Georges Feydeau et l'âme de chez Maxim's*, "nouvelles Littéraires", 5 aprile 1924) la multiforme schiera dei frequentatori di chez Maxim's, e possiamo agevolmente constatare quanto sia irrilevante il *décalage* fra certi personaggi di Feydeau e il bizzarro mondo che egli osservava dai tavolini del celebre ristorante e da quelli del caffè Napolitain. I principi 'slavi' c'erano davvero da Maxim's, e abbastanza operettistici. "Il principe Arsène K... porta a spasso la sua ubriachezza balcanica e gioviale" dice Berton; e parla di "Max D... un viso secco e tagliente di clown inglese nato a Marsiglia" che ritroviamo nel Soldignac di *Le dimdon*. Michel Georges Michel (*Un demi-siècle de gloires théâtrales*, citato p. 121) e Pierre Labracherie (*Les décors psychologiques de Feydeau*, "Cahiers Renaud-Barrault", n. 15; p. 83 e n. 32, p. 85) ricordano Maurice Bertran, tipo di buontempone sempre ubriaco, che in onore del principe della Moscova impone all'orchestra di suonare *Veillons au salut de l'Empire* e batte il tempo con un asparago. Da Maxim's si poteva trovare anche un certo Ravaud, mattacchione di prim'ordine, che aveva comprato un omnibus e opportunamente travestito aveva condotto i passeggeri ignari in un lontanissimo sobborgo, e uno stravagante marchese di Nédouchel, detto Patte-Folle, e molti altri personaggi strani e stralunati, che proiettati da Feydeau sul palcoscenico possono apparire oggi deformazioni grottesche, figure di maniera e inverosimili maniaci e che invece allora si presentavano con una carta di identità fedele alla cronaca. Il mondo di Feydeau è da vaudeville anche perché era da vaudeville la società che lo circondava.
12. *Op. cit.* p. 9.









Sto benissimo, non meravigliatevi se sono triste, è la mia disposizione naturale

(...) L'infanzia di Georges è estremamente vagabonda. La famiglia passa da una casa sontuosa a un'altra che lo è molto di meno - e viceversa. Ogni volta che il padre fa un buon affare, la madre vuole un cambiamento di appartamento, una nuova vettura o dei mobili più belli. Ma non più tardi di sei mesi dopo cominciano le restrizioni e bisogna andar via di casa, vendere le carrozze e licenziare i domestici...

Assiste tra il padre e la madre a scene così imbarazzanti come quella che descriverà più tardi? Non è impossibile. Questa vita agitata gli fa provare ben presto, insieme al piacere del lusso, le situazioni più imprevedibili.

1868

All'età di sei anni lo portano per la prima volta a teatro.

— *Cosa davano? L'ho dimenticato. Ma ritornai a casa entusiasta. Stavo per prendere la malattia.*

— *L'indomani, non avevo quasi dormito la notte, alla mattina presto mi misi al lavoro.*

— *Che cosa fai lì così? mi dice mio padre.*

— *Una commedia, rispondo io con risoluzione. Qualche ora più tardi la mia istitutrice, incaricata di darmi i primi rudimenti delle scienze in uso, mi viene a cercare per le lezioni.*

— *Andiamo signor Georges, è ora!*

Mio padre interviene. Lasciatelo stare! Ha già lavorato questa mattina, ha scritto una pièce. Così da quel giorno benedetto, tutte le volte che avevo dimenticato di fare il mio dovere, di studiare una lezione, mi precipitavo sul mio quaderno di drammi, e la mia istitutrice sbalordita mi lasciava in pace.

Come sono diventato autore comico?

Semplice, per pigrizia.

1870

Non si sa bene quali sono i temi di ispirazione di Georges, quando comincia a scrivere. Ricorda una storia con tre personaggi. Il re di un paese immaginario, sua moglie e l'amante di questa regina. Un giorno il re parte per la caccia. Ritorna prima del previsto e scopre le tresche d'amore della sua sposa.

— *Cosa succede? Un dramma di sangue?*

— *Assolutamente no. Il re prende per il braccio*

ciascuno dei due colpevoli e dice loro gentilmente: - Siete in due che vi amate?

Bene, adesso saremo in tre.

All'età in cui si comincia a formare il carattere, la vita familiare di Georges sarà estremamente ridotta. Questa situazione è dovuta principalmente alla lunga malattia del padre (che muore il 28 ottobre del 1873), accompagnata da forti mutamenti nella persona.

Scrivono i Goncourt a proposito di Ernest Feydeau - (...) Il suo egoismo è diventato di una aggressività da porte in faccia, se non si ha pietà di un ammalato. Tutto il mondo è fatto di canaglie: editori, parenti, amici. È sempre in collera contro la mancanza di cuore dell'universo intero.

1879

Attore, autore? Poco importa. Al suo debutto Feydeau riceve successi dal pubblico molto più come interprete che come autore. Recita la parte di Oronte nel *Misantropo* di Molière, il cortigiano che si crede poeta.

1880

Un po' più tardi ha l'idea di scrivere dei monologhi, genere allora molto in voga. **Ma pièce**, uno sketch in cui recita la parte dell'autore che presenta il suo manoscritto ai grandi del teatro, e immagina la loro risposta.

1882

Par la fenêtre, atto unico fantasioso che incomincia così: - *Pour un début! Ce n'est pas mal!*

— *Successo molto vivo almeno per i "parenti" e gli "amici" che formavano il pubblico...*

1883

Amour e piano, atto unico ispirato a Labiche ma che contiene alcune notazioni psicologiche interessanti.

Qualche mese più tardi parte per il servizio militare. Come è stato un mediocre allievo, si rivela un mediocre soldato.

— *Ab... chi è quel soldato calvo? Ehi voi... laggiù!*

— *Capitano?*

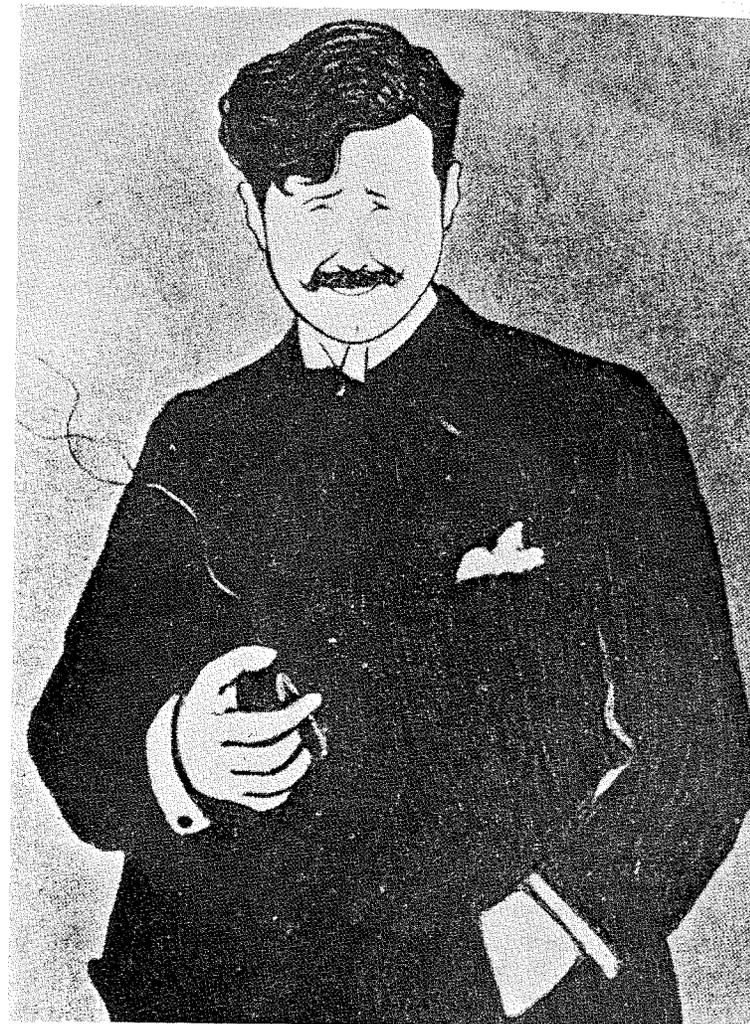
— *Mostratemi la vostra testa!*

— *(togliendosi il kepi) Eh... che ne dite?*

— *Come... che ne dite? Chi vi ha permesso di tagliarvi i capelli in questo modo! Credete che un soldato possa disporre della sua testa per farne una palla da biliardo?*

— *Ma... capitano...*

— *Silenzio! Rientrate in camera vostra e restatevi finché i capelli non siano rispuntati.*



Georges Feydeau in una caricatura di Capiello

Eccoli... se si abbandonano a loro stessi, non sanno cosa inventare per rendersi ricolli!
(Champagnol malgré lui)

1886

Al teatro de las Reanissance fa rappresentare la sua prima grande commedia, **Tailleur pour dames**. Serata trionfale. La gioia di Feydeau è temperata da un critico che gli dice: - Un grande successo questa sera, ma ve la faranno pagare.

Dal 1886 al 1891, Feydeau presenta al pubblico sette commedie, nessuna delle quali andrà bene alla critica. Alcune sono importanti: **La Lycéenne**, **Chat en poche**, **Les Fiancés de Loches**, **Le Mariage de Barillon**, **L'Affaire Edouard**.

1889

Si sposa con Marianne Corolus Duran, trionfando su numerosi rivali tra i quali un altro autore drammatico Léon Gandillot, che allora aveva più successi di lui, ma che oggi è completamente dimenticato.

— Sei sposato?

— Sì... un po'! (...) *Un bel giorno ci si trova dal sindaco... non si sa come, la forza del destino... Quello vi fa delle domande... Gli si risponde sì... così, perché c'è gente... E poi*



quando la gente se n'è andata ci si accorge che ci si è sposati. Per tutta la vita.

(Le Dindon)

1901

— Con me sto benissimo. Non meravigliatevi se sono triste: è la mia disposizione naturale. Non assomiglio per niente alle mie commedie che tutti trovano divertenti. In questa materia sono un cattivo giudice. A teatro non rido mai e raramente mi capita di ridere, nella vita. Sono taciturno e un po' selvaggio.

(...) Si sveglia tardi, verso mezzogiorno e si mette subito a scrivere, quando non ha un nuovo spettacolo da mettere in scena. Si fa vedere verso le 19 in uno dei caffè dei boulevard dove si riuniscono tutti gli artisti e i letterati della capitale. Dopo l'aperitivo va a mangiare da Maxim's, dove il suo tavolo è riservato in permanenza. Qui può osservare uno straordinario mélange sociale: nobili che si incanagliscono, nuovi ricchi che gettano dalla finestra fortune effimere scandalosamente acquisite, gigolos, giovani mantenute, artisti celebri o debuttanti, vecchi donnaioli, drogati, giornalisti, politici. Al suo tavolo si trova Marcel Simon e qualche altro amico, Sacha Guitry, Cocteau... Quando vuole, Feydeau sa essere un narratore





affascinante di piacevoli aneddoti e bellissimi ricordi con un umorismo delizioso e una filosofia disingannata.

- *Un marito la cui fronte è ornata di magnifiche corna, gli confida: - Il mio ragazzo è sorprendente. Sta sempre nelle gonne di sua madre! - Lasciatelo stare, risponde gentilmente Feydeau, si farà delle relazioni.*
- *Contempla a lungo una coppia assai mal messa insieme: - Decisamente è molto meglio lei come uomo che lui come donna.*
- *Un industriale appena arricchito ha l'imprudenza di dichiarare davanti a lui: - Per me i veri artisti devono essere poveri! - È come dire che gli industriali non devono avere spirito!*

Verso le due Feydeau lascia Maxim's e torna a casa.

La vita libera che ha sempre voluto condurre, insieme a una serie di gravi errori finanziari, non mancano di creare nella famiglia gravi squilibri.

Se nel 1897 Sacha Guitry aveva constatato - questa famiglia è l'immagine della felicità - quando l'ultimo dei figli viene al mondo, nel 1903, la discordia è già nella casa.

- (...) Continuano le scenate per tutto e per niente, che diventano via via materia di commedie come **Feu la mère de Madame, On purge bébé, Mais n'te promène pas toute nue.**
- *Dovresti farmi avere i diritti d'autore - fa notare Marianne al marito. E Feydeau confessa agli amici: - Davvero non sono fatto per il matrimonio!*

1909

Settembre. Dopo una lite più forte delle altre Georges scappa di casa, portando con sé un pettine, uno spazzolino da denti, un pigiama, e si rifugia all'Hôtel Terminus vicino alla stazione di Saint Lazare.

Questo sarà per dieci anni l'unico vero alloggio dello scrittore.

1914

La guerra interrompe il successo dell'ultima sua grande commedia **Je ne trompe pas mon mari** opera divertente ingiustamente dimenticata.

Un giornalista gli domanda che cosa ne pensa della guerra.

La risposta è molto precisa: - *Un vaudevillista come me non si mette a parlare di una così grande cosa!*

Dopo Chez Maxim's si intrattiene con gli amici in qualche caffè o "boite" aperti fino a tardi. Quando ha finito di bere il pensiero

angosciante è quello di non ritornare subito all'Hotel.

Fa di tutto per rimandare il più possibile il momento in cui si troverà ad essere solo. Soffre di una nostalgia ambulatoria, tipica di una natura inquieta. Bisogna accompagnarlo a casa con passo lento e tranquillo, nel caso con una passeggiata nel circondario.

È così che Feydeau si trova una notte in compagnia di Paul Fuchs e di un signore dell'alta società con il quale sembra essere molto in confidenza. Fuchs non conosce questo signore e domanda a Feydeau: - *Presentamelo!*

- *Con piacere, risponde Feydeau sottovoce, ma non so come si chiama. È così tanto tempo che usciamo insieme che non oso più domandarglielo.*

Un mattino, Luis Verenuil passando davanti a la Gare Saint Lazare riconosce Feydeau installato nel chiosco della venditrice dei giornali, madame Beuge a vendere Le Temps come se l'avesse fatto per tutta la vita.

- *Stavo parlando con Madame Beuge. A un certo punto ha avuto freddo ed è andata a prendersi un brodo caldo al buffet. Sedetevi qui un momento. - E la conversazione a tre, madame Beuge torna subito dopo, dura fino alle sei e mezza.*

1915

L'ultima commedia in un atto: - **Hortense a dit "je m'en fous"**.

Come regista è il terrore dei suoi interpreti. Dopo essere riuscito a mettere a punto il motore della sua macchina con un lavoro accanito, una abilità, un rigore e una perfezione quasi diabolici, Feydeau mal sopporta gli attori che non lavorano con eguale coscienza.

Capace di magnifiche attenzioni verso gli attori che stima, tratta veramente male quelli che trova insufficienti e indegni del mestiere. Un attor giovane che non brilla per la sua intelligenza, interrompe il lavoro del suo regista-autore esclamando:

- *Ho un'idea!*
- *Come deve annoiarsi tutta sola... mormora Feydeau.*

Durante una prova si mostra particolarmente esasperato.

- *Che cosa c'è, maestro? Non va bene?*
- *Ma sì, va bene... va benissimo... Solamente la sfortuna è che ognuno di voi dà la replica a un imbecille.*

Una attrice rumena poco conosciuta ma molto invadente: — *Oh maestro, come sono felice di incontrarvi! Ho recitato le vostre pièces*

dappertutto in Romania: a Caracalau, a Bucarest, a Jassi, a Caralasi, a Braila, dappertutto...! —

E lui con un sorriso glaciale:

— *Ma io non ve ne voglio, madame!*

1919

Si dice che i meccanismi diabolici di Feydeau hanno finito col divorargli la ragione. In realtà sono piuttosto le donne che gli hanno giocato un brutto tiro, senza alcun riguardo per il padre de la Môme Crevette. Si ammala di una malattia venerea molto grave: questo porta a una distruzione parziale delle cellule cervicali e a una forma di follia benigna inizialmente, ma poi sempre più grave.

Comincia a credere di essere una reincarnazione di Napoleone terzo. - *Ho fatto visita a Clemenceau. Gli ho chiesto di rendermi i miei poteri.* - *Quando vuoi, mi ha risposto.*

Sarò incoronato martedì dal Papa a Notre Dame. È una seccatura a causa del grande mantello di seta rossa che dovrò indossare.

I figli devono farlo ricoverare in una casa di cura a Roueil. Ci resterà due anni, con alternanza di completa lucidità e di crisi di follia, a volte dolci (si mette a tagliare fiori di carta che incolla dappertutto) a volte furiose (arriva a credere di essere un vitello e a mangiare l'erba del prato).

1921

Sacha Guitry sarà uno degli ultimi a vederlo nella vita. Lo trova perfettamente lucido.

— *Perché non esci più?*

— *Devo restare qui per la mia salute. Devo prendere l'aria di campagna.*

La Malmaison nel 1921 è ancora campagna.

Guitry va dal direttore della clinica.

— *Perché non lasciate uscire il signor Feydeau?*

— *Il signor Feydeau è completamente folle.*

L'ho visto questa mattina tenere una conversazione molto profonda con un uccellino.

— *Allora bisogna ricoverare tutti i poeti!* -
risponde Sacha Guitry con la sua voce inconfondibile.

Poi Feydeau accompagna il visitatore fino all'entrata del giardino e lo supplica:

— *Stammi a sentire, lascia il cancello semiaperto e io ti verrò dietro.*

Il suo amico cerca di farlo ragionare: — *Ti prego, non fare così. Resta qui. Io verrò presto e tu uscirai guarito.*

Feydeau disperato mormora: - *So bene che non verrò più fuori di qui. Morirò in questa casa.*

Del resto è meglio così. Un vero parigino muore nei sobborghi, è di lì che può abbracciare tutta Parigi. - 5 giugno 1921.

Dalla biografia di Jacques Lorcey

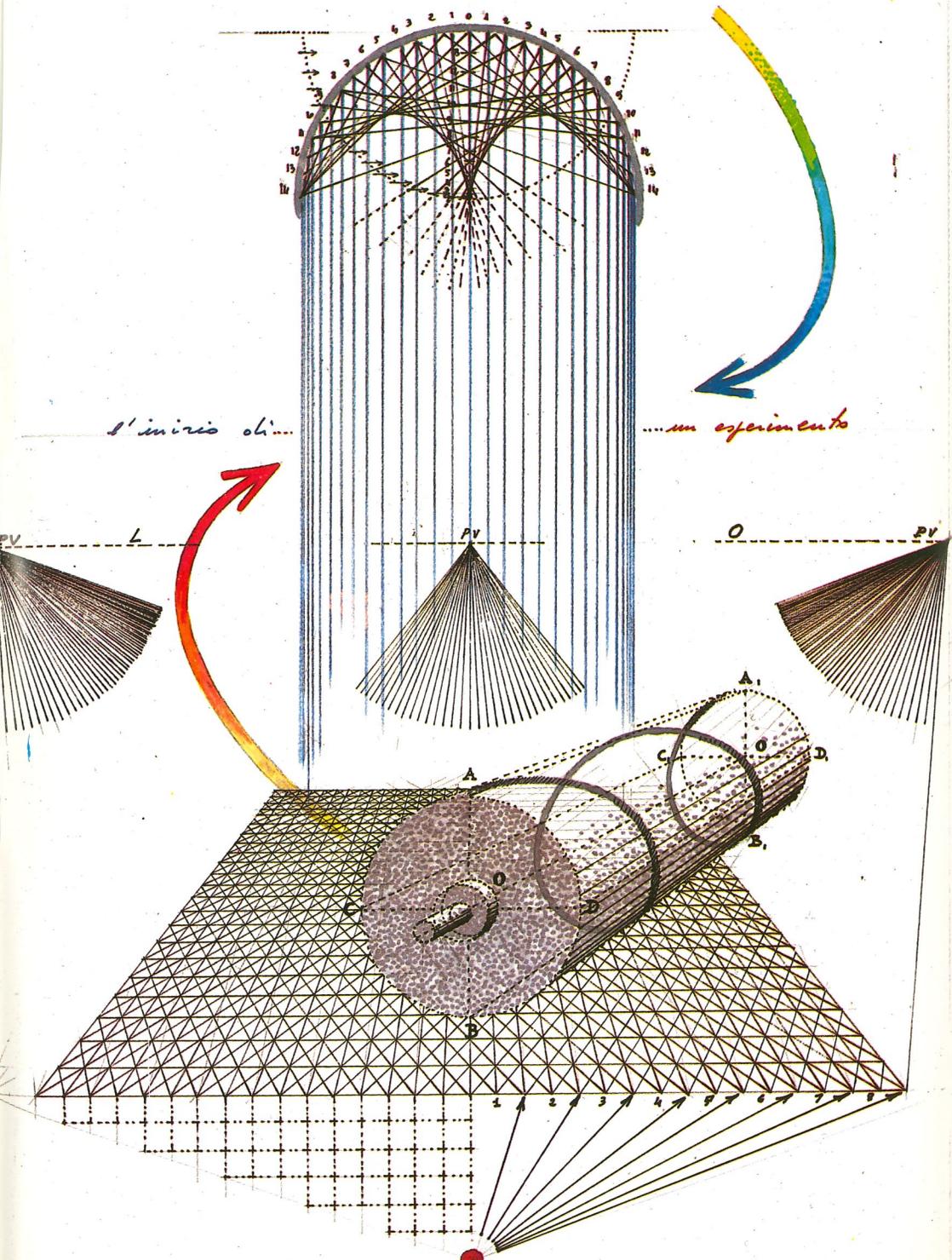




*“Sapere è straniarsi da se stessi,
straniarsi da se stessi è diventare pazzi,
perdere la propria identità è
assumerne una straniera.”*

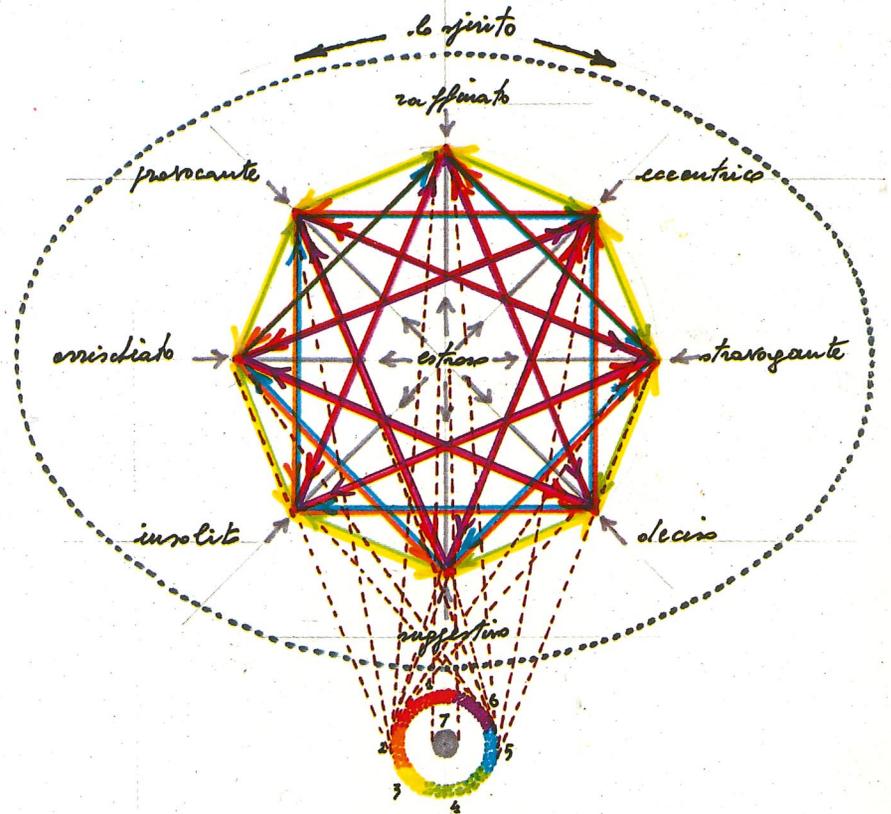
il calcolo come diventamento intellettuale dell' infinito -

il luogo della riflessione



è la distruzione di quel confine che regna la platea del policonico.

la rappresentazione del prosobno produce:



Il prosobno è uno strumento espressivo per parlare di altrimenti e in espressioni.

