

La Grande Magie di Dan Jemmet alla Comédie-Française: trucchi, artifici e menzogne*

Margherita Pastore

Nel 2009 il regista britannico Dan Jemmet allestisce *La grande magia* di Eduardo De Filippo alla Comédie-Française con il titolo francese *La Grande Magie*. De Filippo è il quarto autore italiano a entrare nel repertorio del teatro parigino dopo Goldoni, D'Annunzio e Pirandello¹. Fino agli anni Ottanta, cioè fino all'allestimento strehleriano de *La grande magia* al Théâtre de l'Odéon de Paris – Théâtre d'Europe, il pubblico d'Oltralpe tendeva a considerare De Filippo alla stregua di un autore comico da boulevard. In effetti, dopo gli orrori della guerra, una parte della società francese aveva sì apprezzato la leggerezza degli intrecci delle commedie eduardiane, ma non era stata in grado di discernere «le regard que ce théâtre [pouvait] porter sur le monde»² e questa percezione del dramaturgo napoletano aveva stentato ad attenuarsi. Come ha sottolineato la stessa critica, l'arrivo al Théâtre de l'Europe de *La grande magia* nel 1987 – che Strehler aveva allestito al Piccolo Teatro di Milano nel corso della stagione 1984-1985 – offre, agli occhi del pubblico francese, una maggiore credibilità all'opera di Eduardo.

Nel sistema di rotazione che caratterizza il funzionamento della Comédie-Française, la pièce di Eduardo viene peraltro interpretata in alternanza con l'*Illusion comique* di Corneille, l'opera che Giorgio Strehler, tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, aveva incluso nella sua «trilogia dell'illusione», proprio insieme a *La grande magia* (e a *La tempesta* shakespeariana). Nel corso della nostra

* Il presente saggio è tratto dalla mia tesi di dottorato (Thèse de Doctorat en Études italiennes), discussa nel 2016 presso l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, diretta dalla professoressa Dominique Budor e intitolata *Fantômes et fantasmes dans le théâtre "réaliste" d'Eduardo de Filippo*.

1. Come ricorda Agathe Sanjuan, conservatrice archivista della biblioteca-museo della Comédie-Française, alcune opere di Cesare Pavese, Italo Svevo, Pier Paolo Pasolini, Spiro Scimone e Dario Fo sono state interpretate nel teatro della Comédie ma fuori repertorio.

2. H. Hatem, *La fortune du théâtre d'Eduardo De Filippo en France*, in AA.VV., *Teatro e Drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale, Fratelli Conte Editori, Napoli 1989, p. 97.

analisi della messinscena allestita da Jemmet alla Comédie-Française, ci riferiremo pertanto, ove necessario, alla regia di Giorgio Strehler, in modo tale da individuare le eventuali convergenze e divergenze.

Dan Jemmet rivisita l'universo teatrale di De Filippo

In un'intervista pubblicata nel programma di sala, il regista britannico spiega che una delle prerogative che egli condivide con l'autore napoletano è la necessità di rendere conto degli aspetti più materiali del teatro:

Eduardo de Filippo dirigeait une compagnie; il s'inscrivait dans une tradition très populaire du théâtre vivant. Il devait nourrir ses comédiens, on peut penser qu'il ne jouait pas seulement pour l'amour de l'art mais aussi pour vivre! J'ai rencontré un Américain qui avait accompagné la dernière création d'Eduardo De Filippo en tant que stagiaire. Un soir, alors que le public lui faisait une véritable ovation, Eduardo est revenu saluer cinq ou six fois, mais il semblait épuisé, puis il a disparu très vite. Et quand le stagiaire l'a rejoint dans sa loge, il lui a demandé pourquoi il était parti si vite. Eduardo lui a répondu: «Les acteurs ont faim! on a besoin de manger!» Et ils ont couru jusqu'au restaurant. C'est le sujet même de *La Grande Magie*; un sujet qui allie la grande et poétique soit de l'illusion, et les nécessités primaires³.

108

L'aneddoto riportato dal regista iscrive, seppur con qualche semplificazione, la personalità di Eduardo all'interno dell'universo stesso de *La Grande Magie* e mostra la sintonia di Dan Jemmet con la concezione del teatro eduardiana, improntata sul carattere artigianale dello spettacolo. L'aspetto concreto e materiale della pratica del teatro affascina Dan Jemmet innanzitutto in quanto spettatore: «je suis ému, en tant que spectateur, par les ficelles visibles de la représentation théâtrale»⁴. Contrariamente al personaggio di Otto Marvuglia, il regista britannico non cerca però di mascherare gli artifici, anzi sfrutta gli svariati codici del teatro per instaurare un dialogo permanente tra il palcoscenico e la platea. Secondo Jemmet, «ce qu'il y a de si beau et de si nécessaire au théâtre, c'est que tout le monde s'y réunit et s'y trouve a priori d'accord pour vivre cette expérience»⁵, accettando «les ficelles» dell'illusione. Così, *La Grande Magie* riassume per lui il senso stesso del teatro che permette di immergersi «tous, ensemble, pour un moment donné, dans une sorte d'illusion partagée»⁶.

La passione di Dan Jemmet per gli aspetti materiali della scena e la volontà di inserirsi, attraverso questa regia, nella tradizione del teatro povero, si manifestano sin dall'incontro dell'artista con la compagnia della Comédie. In effetti, il regista

3. D. Jemmet, "*La Grande Magie*", par Dan Jemmett, in P. Notte, *La Grande Magie* (programma di sala), 2009, p. 9.

4. *Ibid.*

5. P. Notte, *La Grande Magie. Entretien avec Dan Jemmett, metteur en scène*, comunicato stampa. Una versione più succinta di questa intervista è stata pubblicata nel programma di sala citato in nota 3.

6. *Ibid.*

racconta che nel corso delle prime prove ha chiesto ad ogni attore, munito di due biglietti della metropolitana e di una somma di denaro di dieci euro, di acquistare un oggetto che fosse in sintonia con il proprio personaggio. Naturalmente la somma di denaro imposta dal regista ha costretto gli attori a procurarsi oggetti «un peu modestes, un peu nostalgiques»⁷. A titolo di esempio, Coraly Zahonero ha acquistato una cartolina di Parigi, attribuendo così al suo personaggio, Marta di Spelta, il desiderio-sogno di visitare un giorno la capitale francese. Le improvvisazioni svolte con questi oggetti-accessori hanno permesso di intraprendere il lavoro di messinscena «par une approche détendue, légère et amusée de la pièce»⁸, ma anche di «commencer à ériger un monde forcément un peu kitsch»⁹. Le scene immaginate dallo scenografo Dick Bird – sulle quali ritorneremo più avanti – perseguono anch'esse quest'idea di un lusso un po' fatiscente. Come sottolinea il regista,

Nous sommes comme dans ces banlieues pavillonnaires, riches, mais où les gens n'ont plus rien à manger; où des dames en grands et vieux manteaux de luxe demandent un peu de viande au boucher pour le chien, alors que tout le monde sait bien autour d'elles que la viande est destinée aux maris¹⁰.

Le scenografie kitsch contribuiscono a creare una forma di realismo particolare, fatta di false apparenze che suggeriscono il contrario di quello che vorrebbero suggerire ed è proprio questo scarto che permetterà la deviazione – dei personaggi nonché degli spettatori – verso l'illusione.

Come è noto, la pièce tratta della relazione che si stabilisce tra la realtà e l'illusione a partire da un gioco di prestigio malriuscito. Prendendo le mosse da quest'idea, il regista immagina uno spettacolo nel quale confluiscono tutti i registri del teatro: «nous sommes dans un petit castelet de marionnettes où tous les genres se rencontrent: la poésie, le drame, la comédie...»¹¹. Dan Jemmet offre al pubblico «une vraie fête de théâtre»¹², affinché gli spettatori si ritrovino «comme on peut se réunir dans une guinguette, avec des baraques à saucisses-frites»¹³.

Come rileva la cronista televisiva Joy Sorman, Dan Jemmett accentua l'aspetto artigianale e popolare dello spettacolo mescolando «le théâtre de tréteau, le burlesque, la farce, le cabaret, la kermesse»¹⁴. Questo risultato è ottenuto, tra l'altro, mediante l'inserimento di gag inedite e la particolare interpretazione di alcuni personaggi (basti pensare alla famiglia di Calogero Di Spelta che il regista riduce a delle specie di marionette). Tuttavia, Dan Jemmett è altresì sensibile al

7. D. Jemmett, *“La Grande Magie”*, par Dan Jemmett, cit., p. 9.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. P. Notte, *La Grande Magie. Entretien avec Dan Jemmett, metteur en scène*, cit.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Joy Sorman, in *Ça balance à Paris*, trasmissione televisiva presentata da Pierre Lescure, stagione V, trasmissione 27, 2 maggio 2009.

lato oscuro della pièce e, sin nel programma di sala, rileva la fragilità umana dei personaggi dell'opera, che oscillano tra il grigiore del quotidiano e il sollievo dell'illusione:

[...] les personnages quitteront parfois l'illusion pour se rapprocher du tragique, d'une noirceur poétique. Et les petites figures du castelet deviendront des êtres humains en proie aux drames de la vie ordinaire. Les héros passent ainsi des farces et de l'énergie de la *commedia dell'arte*, à des instants d'une poésie grave¹⁵.

Se la prima parte dell'opera eduardiana è ancora gioiosa per via della presenza preponderante della magia, nel momento in cui il marito si fa rapire la moglie, la commedia cede il posto al dramma e alla magia si sostituisce un gioco perverso di manipolazione tendente al supplizio: alcuni personaggi vengono manipolati da altri in funzione della loro credulità e della loro incapacità a discernere la verità. Nella regia di Jemmet, ciò è reso esplicito attraverso la recitazione modulata di Denis Podalydès che interpreta il ruolo di Calogero in contrappunto rispetto agli altri personaggi:

Le personnage de Podalydès, du mari cocu, est un personnage absolument sublime, magnifique de gravité, de désespoir, d'intensité et il le joue légèrement en contre-point de toute la bande d'acteurs, c'est-à-dire il est lunaire, il est névrotique, il est absent et en même temps il vit dans son monde, dans sa folie qui en même temps lui permet de continuer à vivre¹⁶.

La critica francese che, all'interno della programmazione parigina di quella stagione poteva paragonare due interpretazioni diverse della stessa pièce, ha d'altronde rilevato il fatto che se nell'interpretazione di Podalydès / Jemmet, il personaggio del marito tradito preferisce l'illusione alla cupa realtà, in una regia contemporanea a quella della Comédie-Française firmata da Laurent Laffargue e allestita al Théâtre de l'Ouest Parisien di Boulogne, il registro dominante rimane invece quello della magia. Secondo l'autore del resoconto dell'Agence France-Presse, «Denis Podalydès, qui campe l'époux bafoué, fait magnifiquement sentir la montée de cette "folie douce" chez cet homme»¹⁷.

I giornalisti hanno evidenziato inoltre – così come era stato per la regia strehleriana – gli apporti del cinema di Fellini nella scelta della scenografia del primo atto:

le décor, [...] un hôtel vu de dos, une station balnéaire scintillante, un peu provinciale, un peu amortie, on pourrait être à Rimini, à Amalfi; enfin, il y a cette espèce d'atmos-

15. D. Jemmet, *"La Grande Magie"*, par Dan Jemmett, cit., p. 9.

16. Élisabeth Quin, in *Ça balance à Paris*, cit.

17. *"La grande magie" de De Filippo entre au répertoire de la Comédie-Française*, compte rendu "AFP Mondial", 31 marzo 2009.

phère délicieuse, qu'il y avait dans les films de Fellini, comme *Le Cheik blanc et d'autres*¹⁸.

La contaminazione dei generi e l'operazione sull'illusione che ne deriva implicano una riflessione sul patto che si instaura tra il pubblico e il teatro e sulla questione del contratto fiduciario che lo spettatore stipula con la scena, nel momento in cui egli decide di credere all'illusione e di condividere quell'illusione con tutti gli altri spettatori nel corso dello spettacolo.

Il metateatro

Secondo Dan Jemmet, *La Grande Magie* è l'incarnazione del senso stesso del teatro, poiché instaura una sorta di complicità tra gli esseri umani grazie al «rapport singulier et fort qui s'établit entre la scène et la salle»¹⁹ e al carattere metateatrale della pièce. La messinscena del regista britannico accentua quest'idea di teatro nel teatro innanzitutto attraverso una soluzione spaziale articolata su più livelli. Lo spazio del palcoscenico è tagliato in due orizzontalmente: dalla ribalta, si accede al palco attraverso una pedana, composta da tre gradini, al di sopra della quale è installato lo scenario (uno per ogni atto, come peraltro indicano le didascalie del testo di Eduardo). Attorno a questo scenario sono sistemati i tavoli e le sedie da giardino, riservati principalmente agli attori che non recitano in una determinata scena. Sulla ribalta, dalla parte destra del palcoscenico, si trova il tavolo del camerino di Marvuglia, mentre il primo balcone a sinistra è riservato al ristorante veneziano nel quale si svolgono le scene di Marta e di Mariano durante gli intermezzi. Inoltre, nei primi due atti viene installato sul palcoscenico un siparietto che il prestigiatore utilizza per eseguire il suo esperimento all'hotel Metropole (atto I) e poi per esercitarsi con gli altri membri della compagnia nel suo appartamento (atto II).

Nel primo atto, ambientato all'Hotel Metropole il fondale della scena si apre su una veduta che offre l'improbabile prospettiva di un ricco palazzo. Nel secondo atto, la dimora del mago (dalla quale si scorgono, secondo le indicazioni di De Filippo, «i tetti e i terrazzi di altre povere case dirimpettaie»²⁰) si affaccia su case molto modeste le quali, per un gioco di prospettive, appaiono vicinissime. Per il terzo atto, Dick Bird ha immaginato una soluzione deliberatamente anti-realistica

18. Élisabeth Quin, in *Ça balance à Paris*, cit. Il riferimento a *Lo sceicco bianco* (1952) appare più che pertinente giacché anche in questo film il tema dell'illusione è collegato a quello della scomparsa di una donna: Wanda è a Roma in viaggio di nozze e suo marito, Ivan, desidera approfittare di questo soggiorno per presentare la sua giovane sposa alla famiglia. Wanda preferisce invece raggiungere il suo idolo, lo Sceicco bianco, l'eroe di un fotoromanzo di cui la donna conosce ogni peripezia. Mentre Wanda scopre che quest'ultimo non è altro che un uomo vile e volgare, Ivan, non sapendo dove si trova sua moglie, tenta di dissimularne la scomparsa ai parenti.

19. D. Jemmet, *“La Grande Magie”, par Dan Jemmett*, cit., p. 9.

20. E. De Filippo, *La grande magia*, in Id., *Teatro*, vol. II, t. 1: *Cantata dei giorni dispari*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi (“I Meridiani”), Mondadori, Milano 2005, p. 906.

che scompiglia i paradigmi di comprensione dello spazio di cui dispone lo spettatore per decifrare i segni scenici: ci troviamo infatti nella ricca dimora di Calogero di Spelta che, dopo quattro anni trascorsi ad aspettare la fine del gioco, precipita progressivamente nella follia. Secondo la descrizione di De Filippo, si tratta di «un enorme stanzone di passaggio»²¹: conformemente a quest'idea di vastità e per rappresentare scenicamente lo stato di follia del personaggio, il fondale della scena viene tagliato, nella parte inferiore, da una porta gigantesca e sproporzionata. Tale porta è socchiusa in modo da permettere l'entrata e l'uscita dei personaggi.

Come abbiamo accennato prima, il siparietto, presente nei primi due atti, scompare nel terzo, ma è in qualche modo sostituito dalla grande porta poiché è proprio attraverso questa porta che Marta entra in scena nel corso della sua "riapparizione". Dalla piccola scatola che chiude la donna amata, alla grande porta della follia, questa dilatazione spaziale simboleggia indubbiamente il definitivo slittamento di Calogero nell'universo delle sue illusioni. Inoltre, quando Calogero rifiuta di riconoscere sua moglie, cerca di nascondere invano dietro un altro sipario, il "vero" sipario che separa il palco e la platea e che si rivelerà meno efficace di quello "finto". La moltiplicazione dei sipari rileva l'approccio metateatrale del regista e deve essere ricondotta all'attenzione che lo stesso De Filippo aveva rivolto ai differenti punti di vista che lo spettacolo può offrire allo spettatore.

Per quanto riguarda lo spazio che accoglie gli attori attorno alla scena, sarà necessario soffermarsi sulla complessità del gioco di illusioni elaborato dal regista. Nella didascalìa del primo atto Eduardo precisa:

In primissimo piano, a sinistra, intorno a un tavolo, giocano a pinnacolo quattro di quei tipi insignificanti che spesso s'incontrano d'estate al mare, nei grandi alberghi: la signora Locascio, la signora Marino, la signora e la signorina Zampa. [...] A un altro tavolo, un po' più presso all'entrata dell'albergo, in conversazione di scarso interesse, si troveranno Arturo Recchia e Amelia, sua figlia²².

Gli attori della Comédie-Française non stanno giocando a carte, ma alcuni ospiti dell'Hotel, fra i quali gli stessi di Spelta, sono seduti a un tavolo. La coppia è perciò già in scena quando la signora Zampa e la signora Locascio (il numero dei clienti è stato ridotto in questa messinscena) spettegolano sui due coniugi, ma questi ultimi non reagiscono come se la pur relativa distanza che li separa dalle clienti dell'albergo impedisse loro di sentire i discorsi delle due donne: la non percezione della coppia di ciò che li circonda deve essere riallacciata all'idea di chiusura sulla quale si fonda l'intera pièce e che si materializzerà poi nella scatola. Successivamente, i finti clienti, complici di Marvuglia, (Gervasio, Arturo e Amalia) si alzano dalle sedie situate in fondo alla scena per raccontare i finti "exploit" del loro maestro. Durante il numero del mago, tutti i personaggi sono seduti sulle sedie a godersi lo spettacolo. Nel primo atto, insomma, lo spazio occupato dai tavoli è

21. Ivi, p. 930.

22. Ivi, p. 880.

funzionale alle esigenze dell'azione. Negli atti successivi, invece, gli attori, una volta che hanno terminato di recitare, anziché abbandonare la scena, si sistemano sulle sedie conferendo così a tale spazio una funzione metateatrale: gli attori diventano spettatori della commedia che stanno interpretando, secondo un procedimento tradizionalmente sfruttato dal genere della farsa, con gli effetti comici che ne conseguono (in particolare allorquando il marito tradito sente quello che si dice a proposito dell'infedeltà della moglie). Converrà sottolineare che i clienti del Metropole occupano questo spazio anche quando Otto Marvuglia (nel II atto) tenta di convincere Calogero che questi non si trova veramente nella modesta dimora del mago, bensì nell'albergo dove è cominciato il gioco di prestigio: così, il pubblico reale vede ciò che, secondo le spiegazioni di Marvuglia, Calogero dovrebbe vedere attorno a lui, ovverosia i tavoli attorno ai quali dovrebbero trovarsi i clienti-spettatori del Metropole.

Per quanto riguarda lo spazio della ribalta, quest'ultimo accoglie, come abbiamo accennato, il camerino di Otto Marvuglia: esso è costituito da un semplice tavolo davanti al quale il mago si trucca e si veste prima di entrare in scena. Nel primo atto, il sipario si alza come se fosse sospinto dal movimento delle sue braccia, mostrando i clienti dell'albergo, disposti in cerchio e dediti a un gioco molto rumoroso. Otto li raggiunge mentre più tardi si capirà che il mago è soltanto sul punto di arrivare all'hotel (i finti clienti contribuiranno allora a creare un'atmosfera di attesa con i loro finti ricordi di precedenti esperienze). La presenza di Marvuglia in questa breve scena (prima della sua vera e propria entrata) rivela l'importanza del suo ruolo nello svolgimento della commedia: ogni gesto dei personaggi è il risultato del suo potere manipolatore (almeno fino al rovesciamento finale, cioè quando Calogero supererà il suo maestro imponendo le proprie regole). Infatti, dopo il suo arrivo effettivo all'Hotel, Marvuglia "svuota" il palco con lo stesso movimento di braccia con cui aveva "sospinto" il sipario, per ritrovarsi da solo con Zaira, mentre gli altri personaggi si accomodano ai tavoli.

La ribalta viene inoltre utilizzata per accogliere l'imbarcazione che condurrà Marta e Mariano a Venezia: la barca spunta da una botola situata al centro della ribalta. Durante l'incontro dei due amanti la luce bluastra dell'occhio di bue illumina questi ultimi, mentre il resto della scena è immerso nel buio. Contrariamente a quanto accadeva nella messinscena strehleriana, il motoscafo non si allontana seguendo una linea orizzontale o attraversando la scena, ma, alla stregua di Marta, scompare anch'esso in una scatola, la botola, che infatti si apre e inghiottisce l'imbarcazione assieme ai suoi passeggeri. Così, anziché fuggire verso la realtà (la platea), i personaggi si rifugiano nelle proprie illusioni (la scatola-botola).

Il balcone che funge da ristorante è un'invenzione di Dan Jemmet. In effetti, la commedia di Eduardo si svolge esclusivamente a Napoli e l'assenza di Marta dalla scena fino alla sua riapparizione alla fine del terzo atto è carica di significati. Il regista britannico preferisce mostrare la coppia adultera, seppur confinandola in una dimensione spazio-temporale diversa da quella dello spettacolo. Infatti, non solo la coppia occupa uno spazio tradizionalmente riservato al pubblico, ma agisce

durante gli intermezzi, occupando così il tempo “reale” della rappresentazione e confondendo, di fatto, i paradigmi di cui dispone lo spettatore per discernere la realtà dalla finzione. Dan Jemmet spinge ancora oltre il gioco metateatrale per mezzo di alcune aggiunte testuali. Per quanto riguarda le brevi scene introdotte dal regista negli intermezzi, Marta e Mariano si esprimono in italiano, in modo tale che il pubblico francese, a meno di non padroneggiare la lingua di De Filippo, possa comprendere solo l'essenziale (Marta e Mariano cenano allegramente nella prima scena e litigano nella seconda). La dimensione metateatrale è accentuata da un intervento di Mariano il quale, nel primo intermezzo, dice a Marta, mostrandole il palco: «Guarda, c'è anche uno spettacolo qua che sta per cominciare. Vediamo. Ecco...». Marta e Mariano sono quindi gli spettatori – invisibili agli occhi degli altri personaggi, ma visibili a quelli del pubblico – dello spettacolo che hanno scatenato con la loro fuga, secondo un procedimento tipico della farsa, simile a quello cui abbiamo accennato a proposito dei tavoli installati sulla scena. Un'altra aggiunta rilevante è presente nel primo atto: quando Marvuglia nomina i clienti dell'Hotel fingendo di conoscerli tutti, allunga la lista includendovi persone reali, probabilmente sedute in platea o installate dietro le quinte. In questo modo, sia il pubblico-mare (ci soffermeremo tra poco su questo punto) sia gli operatori-complici sono integrati nello spettacolo organizzato dal mago.

Inoltre, il fatto che gli attori si rivolgano tanto agli altri personaggi quanto al pubblico a seconda delle circostanze, immerge ulteriormente gli spettatori nel metateatro, integrandoli costantemente nello spettacolo in quanto componenti essenziali della comunicazione teatrale. Lo stesso De Filippo aveva suggerito questo procedimento proprio mediante il monologo di Marvuglia (cui abbiamo appena accennato), incentrato sul mare-pubblico. Tali scambi con il pubblico sono d'altronde più frequenti nel corso del primo atto nel quale è inserito il suddetto monologo, anche se, nella messinscena di Jemmet, il nesso tra la scena e la platea viene già stabilito prima ancora dell'apertura del sipario, quando il mago scruta con il suo sguardo penetrante la sala che accoglie il pubblico ancora distratto. Dal canto suo, Zaira mostra con ostentazione la sala quando minaccia suo marito di scappare con il primo venuto. Inoltre, durante il suo numero di prestigio, poco prima di sparare il colpo che farà “scompare” il canarino dalla gabbia, Otto raccomanda cautamente ai veri spettatori di tapparsi le orecchie. Ed è sempre al pubblico della Comédie-Française che il mago si rivolge per chiedere se una signora accetterebbe di offrirsi volontaria per il suo esperimento. Dopo la scomparsa di Marta, Otto domanda poi ai veri spettatori di non cercare di influenzare Calogero nella sua scelta di aprire o no la scatola che dovrebbe contenere sua moglie: «S'il vous plaît, mesdames et messieurs, ne l'influencez pas, c'est lui qui doit décider». Nel corso dell'ultimo intermezzo, durante la lite della coppia adultera, Mariano cerca di calmare Marta, infuriatasi per effetto dell'alcol, e le dice «Non siamo soli», e pronuncia questa battuta lanciando un rapido sguardo al pubblico. Infine, nel terzo atto, Otto e il fratello di Calogero si rivolgono alternativamente l'uno all'altro o a una persona del pubblico.

I costumi e gli spostamenti degli attori rivelano anch'essi la tensione verso la metateatralità. Per quanto riguarda il primo aspetto, si noterà il sottile gioco previsto dal regista nella scena in cui intervengono i finti clienti dell'hotel. Questi sembrano spuntare dal nulla dal fondo della sala, immediatamente dopo il dialogo tra i veri clienti. In effetti, se questi ultimi indossano, come Marta, abiti color pastello che si distaccano nettamente dal fondale, i complici di Marvuglia, con i loro cupi costumi, sembrano confondersi con la scena. Paradossalmente, questi costumi di teatro, indossati da poveri attori costretti a interpretare il ruolo di ricchi clienti di un hotel frequentato dall'alta borghesia, appaiono più "veri" degli abiti eleganti delle signore o del raffinato completo di Calogero, che sembrano invece uscire dalle pagine di una rivista di moda degli anni Cinquanta. In questa demarcazione visiva tra il vero e il falso è forse possibile leggere un'allusione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: i finti clienti sarebbero gli Attori e i veri clienti i Personaggi. La memoria dello spettatore è sollecitata da questa citazione teatrale che, naturalmente, presuppone, da parte del pubblico della Comédie-Française, l'assimilazione della cultura italiana nonché europea.

Dal punto di vista prossemico, il primo aspetto da rilevare è senz'altro l'entrata in scena di Otto Marvuglia. Abbiamo già accennato alla presenza del mago sulla scena prima ancora del suo effettivo arrivo all'hotel e sottolineato la volontà del regista di accentuare la forza manipolatrice del mago all'interno dello spettacolo. Quando il cameriere porta il siparietto che servirà al numero di magia di Marvuglia, quest'ultimo entra in scena inciampando nei gradini: il passaggio dal mondo reale (quello del camerino dal quale il mago cerca la complicità del pubblico) all'universo dello spettacolo (al quale, come Madama Pace, Otto sembra essere convocato dal potere magnetico del siparietto) comporta uno scarto che l'attore percepisce fin nel suo corpo, costretto ad adeguarsi alle nuove regole imposte dalla scena.

Abbiamo evocato la presenza dei tavoli e delle sedie intorno alla scena e chiarito quale sia la loro funzione. Sarà utile precisare che in alcuni momenti anche il mago occupa uno di questi posti, destinati, nella maggior parte dei casi, agli altri personaggi. Questo accade significativamente all'inizio del secondo atto, durante il monologo di Amalia, la ragazzina malata che morirà dietro al siparietto, lontano dallo sguardo del pubblico. Seduto a un tavolo come uno spettatore, in compagnia dei suoi complici (Arturo e Gennarino), egli è visibilmente scosso dalla fragilità della giovane donna. Questa sorta di immersione dell'illusionista disilluso nella cruda realtà non impedisce tuttavia la ripresa dello spettacolo: immediatamente dopo il monologo di Amalia, Otto riconquista infatti lo spazio della scena e lo occupa con la sua traboccante energia, affermando così che la forza del teatro consiste proprio nel farci vivere.

Inoltre, se nella maggior parte dei casi gli attori-spettatori si limitano ad assistere silenziosamente allo spettacolo, accade talvolta che essi interagiscano con gli attori che stanno recitando. Così, quando riceve i suoi parenti, Calogero invita i presenti ad applaudire e questi rispondono senza esitazione alla sua sollecitazione:

la reazione positiva di questa sorta di pubblico che sembra apprezzare lo spettacolo offerto da Calogero, annuncia il capovolgimento della situazione in seguito al quale inaspettatamente, alla fine della pièce, il marito tradito imporrà le proprie regole al maestro-mago.

Un altro mezzo impiegato dal regista per rafforzare il gioco delle illusioni consiste nell'affidare più ruoli agli stessi attori: così, Isabelle Gardien interpreta la signora Zampa e Roberto Magliano; Cécile Brune recita i ruoli della signora Locascio, di Matilde Di Spelta e dell'Ispettore; Alain Lenglet incarna Arturo Recchia e Gennarino Funecchia (il cameriere di Calogero Di Spelta); Jérôme Pouly interpreta Gervasio Penna e Gregorio Intrugli (il cognato di Calogero); e per finire, Suliane Brahim recita le parti di Amelia Recchia e di Rosa Intrugli (la sorella di Calogero). Sarà opportuno porre l'accento sulla scelta del regista britannico, autore di numerose regie shakespeariane²³, di attribuire ruoli maschili (come quelli di Roberto Magliano e dell'Ispettore) ad interpreti femminili, riprendendo, ma con un rovesciamento significativo, gli usi delle compagnie elisabettiane, essenzialmente composte di soli uomini. Tale operazione contribuisce a ristabilire l'equilibrio a favore della presenza femminile, in una pièce che, dal punto di vista drammatico, situa la donna in una posizione d'inferiorità rispetto all'uomo, presentata di volta in volta come un oggetto che può essere chiuso in una scatola (Marta), come un'assistente / moglie al servizio del mago / marito (Zaira) o come una creatura gracile e in fin di vita (Amalia). Inoltre, il riferimento alle pratiche in vigore nel teatro elisabettiano inserisce questo spettacolo all'interno della ricerca personale di Dan Jemmet, che mira ad esplorare le diverse possibilità offerte dal teatro (nella fattispecie gli attori). La variabilità dell'impiego degli attori rende così evidente la funzione del gioco teatrale e – parafrasando Coleridge²⁴ – stimola la tensione dello spettatore verso la volontaria sospensione della sua incredulità.

La stratificazione e l'incastro dei vari livelli trascinano lo spettatore nel ritmo e nella confusione prodotte da tale messinscena. Il gioco vertiginoso mediante il quale si innestano le immagini di questo spettacolo da circo sembra d'altronde colpire gli stessi protagonisti e in particolare Denis Podalydès, il cui personaggio è come «propulsé entre l'abîme d'une vie qui lui échappe et l'illusion qui aide à vivre face à la cruauté de l'existence»²⁵. Ed è per questo motivo che il pubblico tende ad

23. Per ragioni di spazio, accenneremo qui soltanto al lavoro di rivisitazione dell'opera di Shakespeare effettuato da Jemmet prima della messinscena de *La Grande Magie*, anche se l'interesse per questo autore si è precisato nel corso degli anni successivi (per esempio in occasione della regia de *La Tragédie d'Hamlet*, alla Comédie-Française nel 2012-2013): nel 2002, Jemmet allestisce, al Théâtre Vidy di Losanna e al Théâtre national de Chaillot di Parigi, *Presque Hamlet*, ispirato a *Amleto* e al Théâtre de la Ville di Parigi *Shake*, tratto da *La dodicesima notte, o quel che volete*.

24. «[...] it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic ; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Londra 1817, p. 145).

25. M. Mignon-Gardet, *La Grande Magie*, in "Les petites affiches", 15 giugno 2009.

identificarsi con il marito tradito, «avec la seule envie d'arrêter le jeu pour arrêter son supplice»²⁶.

La simbologia degli oggetti

Nella sua regia, Giorgio Strehler aveva stabilito un nesso profondo tra la scatola magica e la scena-teatro. Dan Jemmet moltiplica il gioco delle scatole, conferendo a questo contenitore – che può rinchiudere o liberare – un valore altamente simbolico. Nel corso di uno dei primi numeri presentati da Otto al Metropole, il mago incastra e fa scomparire dadi di diverse dimensioni, suggerendo così l'associazione del motivo della scomparsa a quello del gioco d'azzardo, e rinviando ad una concezione dell'esistenza basata sull'impossibilità di controllare il proprio destino.

Inoltre, la botola-scatola che inghiottisce Marta e Mariano è illuminata in modo tale che essa sembra staccarsi dallo spazio dello spettacolo, come una sorta di scatola-navetta spaziale che abbia invertito la propria rotta. Infine, nel terzo atto, Calogero ripone la scatola consegnatagli da Marvuglia all'interno di un vestito di Marta, all'altezza del seno, trasformando così l'oggetto verso il quale converge il suo desiderio in una sorta di feticcio, nella speranza di ritrovare – in modo sovranaturale o quanto meno irrazionale – il corpo perduto della donna amata.

Gli altri oggetti che il regista inserisce nello spettacolo sono quelli che Otto Marvuglia utilizza durante le prove di un nuovo gioco di prestigio, in una scena esilarante e inedita, introdotta significativamente poco dopo lo struggente monologo di Amalia. Il mago indossa un'ampia tunica (l'ha infilata davanti al pubblico durante l'intermezzo) e si trova di fronte al siparietto. Estrae dalla pancia una serie di oggetti, gli uni dopo gli altri, creando un effetto spettacolare, giacché questi sono sempre più voluminosi: si tratta, nell'ordine, di una tazzina da caffè, di una caffettiera, di una gabbia e di una scala. È Gervasio che, con malcelata discrezione, passa gli oggetti al suo maestro da dietro il sipario, suscitando, mediante questo crescendo, l'ilarità del pubblico (quello vero) e la reazione assai virulenta di Marvuglia che alla fine rimprovera al suo maldestro assistente la scelta così inappropriata dell'ultimo oggetto. Al di là dell'effetto comico prodotto da questa gag, i primi tre oggetti hanno tutti una particolarità che li accomuna con la scatola, in quanto servono a contenere: la tazzina da caffè e la caffettiera rinviano più direttamente alla vita quotidiana napoletana, mentre la gabbia – simbolo dell'imprigionamento di Marta – è un elemento associato all'attività di mago di Marvuglia (ricordiamo che la tazzina e la gabbia erano state impiegate dal prestigiatore nel primo atto, nel corso del suo numero al Metropole). Per quanto riguarda invece la scala, essa potrebbe simboleggiare lo slancio di Marta verso la libertà o ancora, il passaggio di Calogero dal mondo della realtà all'universo dell'illusione.

26. HC, *La Grande Magie. Quand le jeu vire à l'aigre*, in "Magazine théâtral", 20, estate 2009.

La grande magia del teatro

L'analisi delle soluzioni spaziali, dell'interpretazione attoriale e degli oggetti scenici da noi svolta mostra fino a che punto Dan Jemmet induca la complicità, già fortemente suggerita dal testo di Eduardo, tra il palco e la platea. Gli attori sono di volta in volta attori e spettatori del proprio destino, in una *mise en abîme* che mira a includere il pubblico nello spettacolo. Nel legame che si stabilisce tra gli attori e il pubblico si esprime, secondo il regista, la funzione stessa del teatro:

Cette relation complice se crée parce que nous avons besoin de nous réunir pour nous rencontrer nous-mêmes, rire et observer nos ridicules, nos petites bassesses, observer aussi nos capacités parfois à être des anges²⁷.

Dal punto di vista storico, questa concezione del teatro si riallaccia evidentemente alla funzione della commedia così come la definisce Molière nella celebre battuta de *La critique de l'École des femmes* (1663), in cui, attraverso il personaggio di Dorante, il drammaturgo francese accenna alla difficoltà di «entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde»²⁸. Ecco perché, a dispetto del carattere pessimistico della pièce, cui peraltro Dan Jemmet aderisce attraverso la caduta di Calogero negli abissi della follia, lo spettacolo conserva fino alla fine un carattere gioioso: la densità umana del rito teatrale rende possibile tale dimensione e la riduzione del lato oscuro della commedia. D'altronde, l'aspetto burlesco della famiglia Di Spelta, che si manifesta attraverso i movimenti a scatti degli attori, nella scena che precede la caduta di Calogero negli abissi della follia, ha questa stessa funzione di compensazione e di tensione.

Dan Jemmet tempera, senza tuttavia cancellarlo, il pessimismo di Eduardo, attribuendo all'illusione, se non addirittura alla menzogna, una funzione riparatrice. A proposito di questo spettacolo, la giornalista e animatrice radiofonica e televisiva Élisabeth Quin, parla giustamente della menzogna come cura contro il dolore di vivere:

[...] il y a quelque chose de très profond, de très grave qui est dit sur le mensonge, sur la fiction, sur le poison et en même temps le baume et l'aide à vivre que représente le mensonge. Oui, on peut avoir besoin du mensonge, désespérément, éperdument, plus que de la vérité, pour continuer à vivre²⁹.

Per concludere, Dan Jemmet accentua il carattere metateatrale dell'opera e sfrutta ogni mezzo offerto dalla scena per integrare il pubblico nel gioco vertiginoso che Marvuglia impone a Calogero. Identificandosi in questo personaggio, lo

27. P. Notte, *La Grande Magie. Entretien avec Dan Jemmett, metteur en scène*, cit., p. 9.

28. Molière, *La Critique de l'École des femmes* (scena VI), in Id., *Œuvres complètes* ("La Pléiade"), Gallimard, Parigi 1971, pp. 660-661.

29. Élisabeth Quin, in *Ça balance à Paris*, cit.

spettatore dovrebbe cogliere la portata di un discorso (globalmente anticonformista) sui benefici della menzogna. Di fronte alla durezza della vita, l'illusione si presenta come il solo mezzo per sormontare il dolore (della perdita o dell'assenza). La magia dello spettacolo che Dan Jemmet offre al pubblico facendo appello a un immaginario impregnato della storia stessa dello spettacolo, si configura così come il solo rimedio possibile al dolore (universale e perenne) di vivere.