

Morlacchi Spettacolo

diretta da Giovanni Falaschi e Alessandro Tinterri

Testi²

Morlacchi Editore

Morlacchi Spettacolo

collana diretta da GIOVANNI FALASCHI e ALESSANDRO TINTERRI

Testi
Saggi
Materiali

COMITATO SCIENTIFICO

Sandro Bernardi (Università di Firenze), Masolino d'Amico (Università di Roma), Guido Davico Bonino (Università di Torino), Françoise Decroisette (Università di Parigi), Hermann Dorowin (Università di Perugia), Siro Ferrone (Università di Firenze), Maria João Oliveira Carvalho de Almeida (Università di Lisbona), Franco Vazzoler (Università di Genova)

Massimo Binazzi

Il male sacro

Delirio e morte di Adrian
Leverkühn

Morlacchi Editore

Si ringrazia il Teatro Stabile dell'Umbria per il contributo alla pubblicazione.

Prima edizione: 2024

Ristampe 1.
2.
3.

ISBN: 978-88-9392-510-5

© 2024 copyright by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Finito di stampare nel mese di marzo 2024 da Logo srl, Borgoricco (PD).

Indice

<i>Prefazione</i> di Ruggero Jacobbi	7
Il male sacro	21
Delirio e morte di Adrian Leverkühn	229

Prefazione

Non ho letto tutti i drammi di Massimo Binazzi; ma ne conosco abbastanza per poter concludere che questo *Il male sacro* rappresenta un'esperienza irripetibile anche in seno all'opera sua. Non che non vi si riconoscano certe costanti di linguaggio, o certa insistenza su temi panici e cosmici e psicanalitici; ma stavolta il linguaggio viene, per così dire, surriscaldato dalla materia regionale, e i temi incontrano singolari conferme nella tradizione greco-mediterranea. Con tutta chiarezza vorrei dire che Binazzi, in genere, è quasi il contrario del tipo di scrittore che prediligo; ma che questo dramma scavalca ogni preconcetto e ogni diffidenza; e che dunque gli van resi gli onori dovuti alla sua legittimità poetica, alla sua tormentosa ricerca morale, alla sua singolare forza drammatica.

La precedente opera di Binazzi si articolava, se non erro, su tre cardini: il dopoguerra come caos, naufragio di valori, torbido incrocio di generazioni (*Il giorno delle Ceneri*, *Gli estranei* e i monologhi *Le notti del dopoguerra*); la Germania come «paese dell'anima», paese o meglio inferno, mito culturale divenuto nell'immaginazione caldaia di tutte le esperienze dell'ultimo romanticismo (*Le furie*, *Delirio e morte di Adrian Leverkühn*); e finalmente

qualche tentazione religiosa e medievalista, inseparabile, a quanto sembra, dalla fantasia e dalla tradizione degli umbri (*Passione e morte del povero*). Per queste strade pareva possibile prevedere a Binazzi un'ambigua fortuna: d'incarnazione di certi miti populistico-cristiani sul teatro messi in circolazione da Apollonio; o, per altra via, di epigono di qualche surrealismo o kafkismo drammatico, secondo esempi che in Italia spesseggiano più di quanto si creda, ma alla periferia della cultura, e che puntualmente poi trovano i loro pubblici all'estero. È già accaduto, in questo secolo.

Ma ecco che *Il male sacro*, nato da una lunga e appassionata permanenza dello scrittore in Calabria, riporta il fortunoso e patetico romanticismo mitteleuropeo di Binazzi alle sorgenti ed alle forme dell'unico romanticismo che abbiamo avuto, strictu sensu, in Italia: quello della poesia conviviale del Pascoli e del romanzo mistico-mondano di Fogazzaro, quello della prosa notturna di D'Annunzio e dei ritratti estetizzanti di De Roberto e Lampedusa, quello dei miti meridionalisti che vanno da Corrado Alvaro alla lirica di Sinisgalli e del primo Quasimodo. Non c'è da torcere il naso dinanzi a questo apparente guazzabuglio di nomi: tra confuse aspirazioni realistiche e delirio metafisico, tra ossessione della morte e del sangue e disarmato amore per le creature, tra feste atroci dell'Io e orfismi della parola, tra ruralismo astorico e socialità esoterica, la letteratura italiana ha vissuto, e vive, anche di questo, o soprattutto di questo; e per tale via ha raggiunto un suo speciale colloquio con molte voci

d'Europa. Si può volere, forse si «deve» volere, un altro discorso; ma il fatto si è che i linguaggi, i simboli, le cifre, sono nati di lì, e che è legittimo al drammaturgo inserirsi in ciò che hanno fatto i lirici i narratori i saggisti del secolo, invece di nascere (come spesso accade) in una sua disarmata provincia o in un assurdo artigianato.

Il male sacro di cui parla il titolo è l'epilessia, fonte (per immemorabile intuizione popolare) delle virtù profetiche, dei dialoghi con l'Essere, dell'ultima nudità etico-sessuale. Con tipico salto culturale, proprio nel delirio poundiano delle citazioni e delle implicazioni – e si vedano le epigrafi orfiche «in limine» –, Binazzi travolge in siffatta situazione patologica tutta una memoria di cose greche, di paesi ancestrali, di enigmi pitagorici. Siamo nella casa dei Morace, che già fu parlatorio di convento o di prigione; evidente passaggio da una clausura di regola a una clausura di coscienza. L'ambiente e la famiglia facilitano al critico tutti i riferimenti: dall'*Orestide* alla *Casa di Bernarda Alba*, dalla *Fiaccola sotto il moggio* a *Il lutto si addice ad Elettra*. Eppure è un'altra cosa: è, continuamente, un'altra cosa. Non solo c'è il male sacro, con tutte le ragioni di cui sopra; non solo c'è la permanente ombra dell'Associazione (la mafia?); non solo c'è, insomma, il paese, la sua calcinata presenza; ma c'è un pensare, un soffrire, una melodia – tutte cose affatto personali.

Il primo quadro «stacca» subito con l'accesso epilettico di Mara; che è, come resa di linguaggio, il meno enfatico, il più vero e, allo stesso tempo, il più ermetico, di tutti gli accessi somiglianti, sparsi per il dramma (cui, per la

vastità delle proporzioni, verrebbe voglia di dare il nome di tetralogia). Il nome della Calabria è subito detto, come qualcosa di cui Mara ha coscienza, come qualcosa che ella riesce a vedere in qualche modo dal di fuori. Questo dato, e anche il modo di parlare della serva Coronata, ci avvisano immediatamente che stiamo a gran distanza da ogni verismo, e che Binazzi, se troverà la sua concretezza, la troverà per un cammino solo apparentemente psicologico o narrativo. Il suo conflitto vuol essere conflitto di forze, il suo intreccio tende al leggendario ed al paradigmatico. Si veda quel riferimento alle macchine «che lavorano al posto dei poveretti, e assassinano la faccia santa della terra»; o quel ragazzo «rosso malpelo» e figlio d'incesto. Tutti gli agguati del convenzionale sono presenti. Eppure l'ambiente di distruzione è vero, com'è vero il furore di Mara; quando Alex morente viene introdotto, è davvero l'indifferenza della guerra all'eccezionalità delle creature a venirci incontro. E l'esorcismo di Michele restituisce al simbolico una delicata dimensione umana.

Così entriamo, su un'eco magica, nel mondo di vent'anni prima. Xenio, Rosaria, Mara aspettano il padre. Tre figlie così diverse l'una dall'altra, che diventano le statue del loro destino, una cristallizzazione di sentimenti. La madre incinta, Kyria, che ulula nell'altra stanza, si preannuncia prima ancora d'entrare in scena come una forza animalesca, una buia astuzia del *Wille* universale. «La natura è il diavolo, la natura è l'inferno», proclama Mara aggiungendo un tocco definitorio alla mescolanza di cristianesimo e politica che circola dall'inizio del quadro. E

nella memoria le torna la visione notturna del padre nudo: che sarà poi sempre la sua condanna, nel precluso mondo del sesso. In quest'incubo nasce il maschio dei Morace.

Quasi a farci ricadere nel quotidiano, a farci respirare fuor da questa tensione vertiginosa, il terzo quadro introduce il borghesuccio Antonio e «liquida» l'ottusa Rosaria mandandola sposa a costui; o, peggio ancora, la figuraccia bieca di Mezzuomo, con le sue oscene insinuazioni a Mara, che serpeggeranno per tutta l'opera. E giunge Pietro insanguinato; altra avvisaglia del minaccioso clima storico che rugge d'intorno. Dolcissima è la tenerezza del padre per il bambino, Alex; e decisiva, per la definizione di questo assurdo capoccia fascista, è la sua frase di contadino antico: «Io non mi chiamo eccellenza. Sono una persona perbene».

Kyria ha finora grandeggiato nell'ombra; in un solo momento si è staccata dal pannello di fondo, quando ha difeso l'«innocente» Xenio. L'autore ha, per così dire, tenuto in serbo Kyria per un momento più forte: per il quadro notturno in camera da letto, fra questa moglie e questo marito legati solo dal sesso, e poi divisi da un odio che si sublima in predilezioni per i figli. Pietro e Kyria fanno sorgere pian piano, per immagini, evocativamente, il passato, le origini nazionali e sociali di ciascuno. Kyria è greca, e il solo nome di Creta porta nella stanza affocata come un vento di stregonesca libertà; di una libertà che non coincide col bene o con l'azione, ma col mistero e con la gelosia di se stessi. Così Pietro rievoca la madre (donna tipicamente maschile) e la propria condizione di