

The Pride

Antonio Pizzo

Il testo di Campbell (2008) messo in scena in Italia da Zingaretti nel 2015 entra a pieno titolo nella tradizione della drammaturgia a tematica LGBT. L'opera è stata presentata con successo a Londra e New York e non è difficile comprenderne il motivo: si tratta di uno di quei testi che proviene da una cultura dichiaratamente gay ma si offre allo sguardo del pubblico eterosessuale; descrive alcune questioni (innanzitutto la presa di coscienza della propria identità) a spettatori che probabilmente non hanno avuto ancora occasione di affrontarle. Da un lato quindi contiene elementi tematici e formali tipici della drammaturgia queer, dall'altro li organizza in modo che siano immediatamente disponibili anche per lo spettatore non avvezzo al consumo di prodotti culturali provenienti dalla comunità omosessuale.

Questo doppio livello è innanzitutto figurato nella struttura narrativa nella quale scorrono in parallelo due storie che avvengono rispettivamente a Londra nel 1958 e nel 2008. Le due vicende ruotano intorno a tre personaggi, Oliver, Philip, Sylvia, ognuno dei quali è interpretato da un unico attore. I nomi dei protagonisti per le due epoche sono quindi uguali ma c'è molto altro in comune. Il primo è uno scrittore omosessuale che nel 1958 assume Sylvia per illustrare un proprio libro per bambini ma inizia una breve relazione con Philip, il marito di lei. Nel 2008 Oliver è un giornalista con ambizioni letterarie che ha il vizio del sesso con gli sconosciuti e per questo viene lasciato dal fidanzato Philip mentre l'amica Sylvia cerca di aiutarli a superare la crisi e riavvicinarsi.

La vicenda del 1958 è certamente quella che fornisce una maggiore intensità drammatica al testo, anzitutto per il tema, in se stesso tragico, della disfatta umana di persone costrette a nascondere i propri desideri e che vedono negata la soddisfazione delle proprie ambizioni affettive. Il testo contrappone Oliver, che cerca di essere 'coraggioso' nel perseguire l'affermazione della propria identità, a un Philip schiacciato dai sensi di colpa e dalla paura (tanto da chiudere la relazione) e che cerca aiuto in una improbabile cura che mai potrà separarlo da ciò che lui ama. In una delle ultime scene, quando si accinge a iniziare la "terapia", Philip vorrebbe illudersi che il dottore gli estirperà dal cuore anche i sentimenti:

PHILIP Quello che ho bisogno di sapere è... le altre cose. Le altre sensazioni. Cioè, quelle che non sono di natura *esclusivamente* sessuale.

DOTTORE SÌ.

PHILIP Quelle... se ne andranno...
*C'è una pausa imbarazzata.*¹

In questa storia la moglie incarna una positiva, seppur dolorosa, ricerca della verità anche a costo di distruggere l'illusione di un matrimonio perfetto. Anche lei sente l'insoddisfazione che la circonda e la contagia e alla fine abbandonerà il marito ai propri incubi.

La vicenda del 2008 invece ha inevitabilmente un tono più leggero, in cui il tragico s'intreccia spesso con piccoli commenti fulminanti e dialoghi brillanti: come alcuni piccoli incisi che l'autore concede al pubblico di gusto camp:

Entra Sylvia. Ha un sacchetto della spesa.

SYLVIA Cazzo.

OLIVER Anch'io sono contento di vederti.

SYLVIA Pensavo che ti fossi tagliato le vene, cazzo.

OLIVER Ti ho detto in numerose occasioni che se mai sceglierò di seguire la strada dell'auto-eliminazione lo farò con i gas di scarico.

L'Oliver del 2008 deve imparare ad amministrare la propria libertà e scegliere la propria strada in una metropoli in cui il sesso può essere ordinato al telefono come una pizza e in cui il corpo di altri uomini sembra immediatamente raggiungibile. I corpi e i cazzi che Oliver cerca quotidianamente sono oggetti vuoti che lui riempie con le proprie fantasie, o che usa come palliativi per le proprie insicurezze. Il ruolo di Philip sembra essere solo un contraltare per questa ossessione desiderante di Oliver e propone una solidarietà affettiva che superi l'ansia del consumo sessuale. Sylvia, d'altro canto è colei che ascolta e accudisce, ma qui l'autore vuole indicare un passo avanti rispetto al ruolo stereotipato della *fag hag* (l'amica dei gay) e disegna una donna soddisfatta che vuole affrancarsi dai turbamenti melodrammatici di Oliver per dedicarsi al suo nuovo fidanzato italiano.

Il dramma del 1958 si alterna quindi con una commedia di conversazione del 2008: nel primo si prediligono i temi strettamente individuali, il secondo apre a riflessioni sociali e politiche sulla comunità LGBT. Quando nel 2008 Sylvia invita Oliver al Pride, lui risponde nei termini che rilanciano una latente omofobia (esterna e interna alla comunità): «Ma tutta la cosa è così fuori moda. Tutte quelle magliette attillate, quelle drag queen tutte agghindate. Comunque, qual è il punto? Ricordamelo. È una manifestazione, una celebrazione o una sfilata di moda?». Poco dopo lei risolve brillantemente la questione: «E sì, è tutte quelle cose. Una manifestazione. Una celebrazione. E una sfilata di moda. Ma decisamente in quest'ordine».

¹ Tutte le citazioni del testo sono tratte dalla traduzione di Monica Capuani (non pubblicata)

Il testo, dunque, espone il problema della coscienza della propria identità come una condizione intrinseca della condizione omosessuale moderna e quindi sposta abilmente l'attenzione dal desiderio omoerotico (che viene così tematizzato come punto di partenza e non di arrivo) per concentrarla sulla necessità di elaborare culturalmente la propria condizione individuale, esistenziale, facendo i conti con ciò che la società contemporanea ci proibisce o ci offre. In sintesi, sembra dichiarare il testo, sia che la società ci proibisca di amare altri uomini, sia che ci offra innumerevoli opportunità di soddisfare le nostre fantasie erotiche, tutto può essere considerato come un flusso di forze normative all'interno del quale l'individuo deve navigare secondo scelte coscienti e autonome. E questa navigazione può avere esiti differenti a seconda che ci si faccia guidare dal coraggio o dalla paura.

Credo però che non sia solo il tema del testo il legame con drammaturgia LGBT, ma che concorrano anche due elementi formali: li definiremo sbrigativamente come l'abilità di nascondere il desiderio omosessuale all'interno della trama e dei dialoghi e come la volontà politica di mostrare in modo esplicito comportamenti omosessuali. Si tratta di elementi evidentemente antitetici, che infatti appartengono a due differenti fasi storiche del teatro LGBT.

L'allusione e il mascheramento sono tipici di tutti questi lavori che nascono in culture fortemente omofobe o repressive. In Occidente possiamo considerare quasi un caposaldo di questa tecnica il famoso "bunburying" nell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde, ma si tratta di elementi che si sono poi consolidati nelle opere di Noël Coward e Terence Rattigan, i quali, come ricorda Alan Sinfield, «spargevano indizi omosessuali ai margini delle loro storie incoraggiando o offuscando (a seconda della consapevolezza del pubblico) illazioni circa l'omosessualità dei loro protagonisti».² Mediante la disseminazione di indizi a volte impercettibili, o comprensibili solo a quella parte del pubblico che conosce i codici della comunità omosessuale, lo scrittore permette allo spettatore di sentire "tra le righe" una tensione omosessuale laddove non è in alcun modo esplicitamente descritta. Si tratta di un'abilità forgiata da una censura che proibiva l'utilizzo della tematica gay, sopravvissuta negli anni, della quale troviamo una traccia tra le più famose persino nel 1959 nella scena di *Ben Hur* in cui il protagonista e Messala si incontrano di nuovo dopo molti anni. Nello *Schermo velato* di Vito Russo, Vidal (uno degli sceneggiatori) ricorda in proposito: «Questo è quanto succede al di sotto nella scena: sembra che stiano parlando di politica, ma Messala sta cercando di ricominciare una storia d'amore [...] Studiate la sua faccia [Messala] nei primi piani di quella scena e vedrete che la interpreta come un uomo che desidera arden-

² Alan Sinfield, *Out on stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 163.

temente qualcosa».³ Quasi come un omaggio alla tradizione, Campbell apre l'opera con una scena che mostra piccoli convenevoli sociali tra Oliver e la coppia, un dialogo i cui argomenti sono tanto banali e consueti da far emergere nel pubblico la necessità di interrogarsi su cosa stia veramente accadendo. Ed è sempre l'autore che ci rivela molto più avanti, nella domanda che Sylvia rivolge a Oliver, che qualcosa di importante stava nascendo proprio allora: «Quella prima sera, quando sei venuto a casa, è successo qualcosa, vero? Io l'ho sentito. Mi domando cosa sia stato. Incombeva nell'aria». Questo non detto che incombe nella prima scena si fa sempre più palese tanto da diventare tema esplicito quando Philip del 1958 descrive le proprie inclinazioni omosessuali al medico che si accinge a «curarlo». Ciò che concerne il mostrare, il secondo elemento formale, appartiene invece alla drammaturgia post-Stonewall, quella che si nutre della forza del movimento LGBT e delle lotte politiche per l'affermazione dei diritti degli omosessuali. Sono i testi storicamente fondativi della drammaturgia LGBT, come *The boys in the band* (1968), *Torch Song Trilogy* (1978-79), *Bent* (1979) e tanti altri in cui emergeva prepotente la necessità politica di mostrare, descrivere l'amore omosessuale e il desiderio omoerotico. Vediamo un giovane che interpreta il Nazista per soddisfare le fantasie di Oliver nel 2008, ma soprattutto vediamo una scena di sesso in scena tra Oliver e Philip nel 1958.

The Pride, quindi, declina tematicamente e formalmente parti importanti della cultura omosessuale utilizzando come stratagemma drammatico il confronto tra la Londra repressiva degli anni Cinquanta (ricordiamo che in Inghilterra l'omosessualità ha cessato di essere illegale soltanto nel 1967) e quella del libero consumo sessuale degli anni Duemila. Due mondi diversissimi in cui però le questioni identitarie non smettono di restare importanti e che sembrano incontrarsi per un fugace momento, nel finale, in cui Oliver e Philips seduti nel parco del Gay Pride del 2008 vedono un anziano omosessuale che ha l'età che potrebbe avere uno dei protagonisti del 1958.

La messa in scena diretta da Zingaretti ha l'indubbio merito di aver portato sulle scene dei più importanti teatri italiani un tema che resta ancora marginalizzato nei festival e nei cartelloni dei piccoli teatri. Certo, la scelta non è così estrema perché si tratta di un'opera che aveva già mostrato le sue possibilità sui palcoscenici dei teatri *mainstream* di mezzo mondo. Inoltre, come abbiamo accennato, è un testo che si offre anche alla visione del pubblico eterosessuale perché utilizza una forma tradizionale da dramma borghese e illustra alcune questioni fondamentali quasi con un intento pedagogico.

L'allestimento dà molto credito al testo e gli fornisce tutte le risorse di cui ha bisogno. In particolare i cambi di ambientazione sono molto efficaci nel seguire

³ Vito Russo, *Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema*, Costa & Nolan, Genova, 1984, p. 98.

l'indicazione dell'autore che vuole che si sfumi da una epoca all'altra, da una scena all'altra, quasi come se non ci fosse soluzione di continuità.

In particolare Maurizio Lombardi s'impegna nel tracciare i diversi e complessi percorsi psicologici dei due Oliver ed è riuscito a non assecondare la facile tentazione di marcare i toni camp nella vicenda del 2008. La regia di Zingaretti si affida al testo seguendone il ritmo serrato delle battute ed evita di indulgere in inutili pause o riflessioni, lasciando che l'intreccio evolva sempre e solo nella relazione tra i personaggi.

La compagnia ha un compito difficile perché deve conquistare il pubblico con un testo tutto basato sui dialoghi, la cui struttura a scene alternate costringe a salti narrativi che rischiano di distrarre lo spettatore, il cui un tema potrebbe non trovare larghi consensi, specialmente in Italia. Gli applausi alla fine dello spettacolo lasciano supporre che la sfida sia stata vinta.

Ma restano tre questioni che invece sembrano non risolte nel rapporto tra testo e messa in scena.

La prima riguarda il casting. I personaggi del testo sono professionisti trentenni, e quindi sono due uomini e una donna abbastanza maturi per avere le capacità economiche e culturali tali da renderli attivi nella società ma ancora abbastanza giovani da poter progettare la propria vita futura. Le decisioni che prenderanno avranno una influenza su un futuro che è ancora lungo. È proprio questo uno dei temi fondanti: giovani che hanno la responsabilità e le possibilità di costruire la propria vita e il proprio mondo. La tensione drammatica nasce proprio nell'osservare le decisioni che prendono, perché ci rendiamo conto della rilevanza che avranno, avvertiamo tutte le potenzialità, ci rammarichiamo quando li vediamo andare verso l'infelicità e ci rallegriamo per il contrario. Gli attori scelti da Zingaretti, e lui stesso, sono decisamente più maturi e ciò interferisce nel gioco drammatico. Nella messa in scena, il Philips del 1958 non riesce a esprimere quel senso di potenzialità vitale negata dalla paura proprio perché l'età non è quella giusta. Oliver (in entrambe le vicende) rischia di apparire come un maturo signore che fa i conti con la propria esistenza più che un giovane che deve decidere che vita costruirsi.

La seconda questione riguarda il modo in cui si costruisce la tensione nel non detto. Come abbiamo accennato, questa è il punto di partenza del testo e tutta la prima scena dovrebbe dare l'impressione (come ribadisce lo stesso autore) di qualcosa che incombe, un'inquietudine forte che trapela dal chiacchiericcio. Qui invece la performance, in special modo di Zingaretti, non concede al pubblico il piacere di questa doppiezza e Philip è rappresentato come un convinto eterosessuale nel quale non trapela quell'attrazione che lo condurrà a letto con Oliver. Si tratta ancora una volta di una scelta di fedeltà al testo, in cui il regista ha deciso di non andare oltre le parole pronunciate dai personaggi. Ma la scena iniziale vuole invece citare una drammaturgia che si sostiene proprio su ciò che il testo e gli attori riescono a far intravedere al pubblico; e non si tratta solo del sottotesto che gli attori devono

costruire per reggere il personaggio delineato psicologicamente, ma di vere e proprie allusioni iscritte nelle pause o di suggerimenti da rintracciare nelle battute.

PHILIP Lei ha molte notti insonni, vero?

OLIVER Chiedo scusa?

PHILIP Lo ha detto prima. Raccontando la sua storia. L'oracolo. Ha detto qualcosa tra le righe sul fatto che un giorno ci sarà una comprensione di certe cose e avremo la sensazione che tutte le notti insonni che abbiamo affrontato fino a questo momento siano quasi valse la pena.

OLIVER Oh.

Philip E mi stavo solo chiedendo se ce ne siano molte. Di notti insonni.

OLIVER Qualcuna.

PHILIP Sicuramente sono tutti quei Bellyfinch che le circolano per la testa.

OLIVER È probabile.

La terza questione riguarda la necessità di mostrare l'omoerotismo in azione. In particolare, il primo atto si conclude con una scena di sesso in cui Philip, preso da un improvviso impulso, penetra Oliver nel salotto di casa, e davanti al pubblico. Certo l'autore utilizza la scena anche come climax drammatico sul quale chiudere la prima parte e calare il sipario, ma, al di là di questa funzione strategica, questa scena rappresenta proprio l'attitudine politica post-Stonewall in cui gli atti omosessuali dei quali si censurava una volta anche la semplice citazione, adesso sono mostrati davanti agli spettatori così come si mostrano le scene d'amore eterosessuale. Non servono però, si badi bene, a scandalizzare (magari possono farlo, ma non è l'obiettivo); si tratta di un'affermazione politica: se parliamo di omosessualità bisogna anche che sia davanti ai nostri occhi, altrimenti il discorso non può proseguire. È quello che fa ad esempio Kushner in *Angels in America* quando mostra Luis che si fa sodomizzare da uno sconosciuto nel parco: un testo che vuole incontrare anche gli eterosessuali ha bisogno stabilire una sorta di contratto in cui l'oggetto del discorso deve materializzarsi ed essere visto. Se ciò non fosse, la valenza politica del testo verrebbe meno perché accetterebbe una censura implicita e si farebbe complice di una omofobia latente che non accetta l'esistenza dell'omosessualità. La regia di Zingaretti ancora una volta non tradisce il testo ma sembra volersi limitare ad accennarlo. L'atto sessuale è veloce come nel testo, ma nella foga i personaggi sembrano dimenticare che non ci può essere penetrazione se i pantaloni sono ancora su.

Il testo di Campbell appartiene a quella schiera di drammi che vogliono mostrare l'omosessualità. In questo forse ha qualcosa di datato perché da tempo è possibile apprezzare opere in cui l'omosessualità è innanzitutto un punto di osservazione (da Copi fino al già citato Kushner). Ciononostante esiste ancora un'ampia fetta di produzione letteraria e drammaturgica che intende descrivere (evidentemente a chi ha bisogno di questa descrizione, cioè il pubblico eterosessuale) la condizio-

ne omosessuale (si veda ad esempio *The Normal Heart* di Larry Kramer). Ma in questi casi diventa fondamentale, credo, che l'atto non sia in alcun modo censurato. Nell'esecuzione di un atto sessuale è molto probabile che ci siano nudità, e se il testo lo chiede bisognerebbe agire di conseguenza.

The Pride di Alexi Kaye Campbell, traduzione Monica Capuani. Con Luca Zingaretti, Valeria Milillo, Maurizio Lombardi, Alex Cendron; scene André Benaim; luci Pasquale Mari; costumi Chiara Ferrantini; musiche Arturo Anecchino; regia Luca Zingaretti; produzione Zocotoco srl.