

SALONE PIER LOMBARDO

COOPERATIVA TEATRO FRANCO PARENTI

*Organismo stabile di produzione teatrale diretto da
Franco Parenti e
Andrée Ruth Shammah*



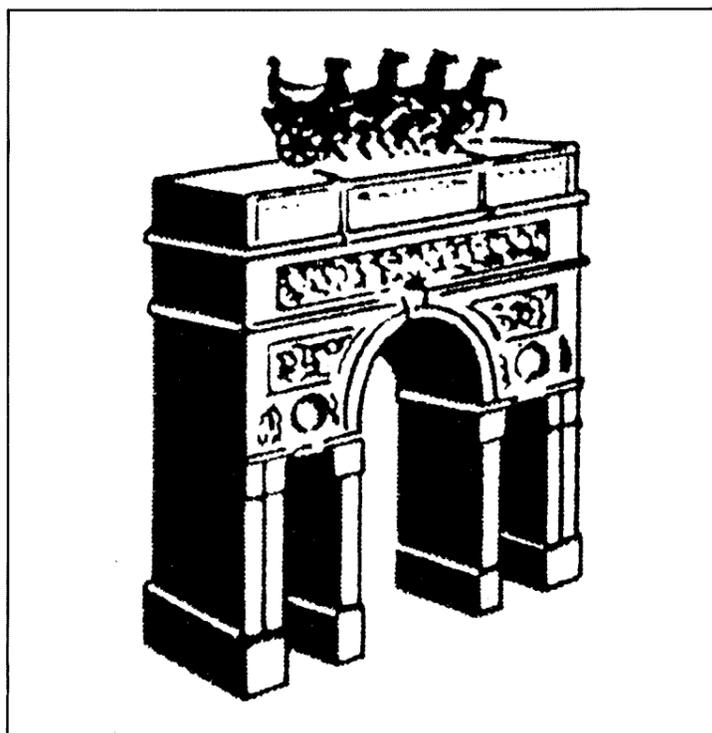
William Shakespeare

TIMONE D'ATENE

Eric Cottafavelli '88

FABBRICHE RIUNITE METALLI IN FOGLIE E IN POLVERE S.P.A.

L'Azienda, presente sul mercato dal 1920, occupa oggi un posto di rilievo nella produzione di pigmenti metallici destinati alla fabbricazione di inchiostri e vernici metallizzate per usi grafici e, comunque tecnici in genere. Tra i clienti delle F. R. M. figurano nomi di Aziende leader nel mercato grafico e delle vernici. Da diversi anni inoltre, le F. R. M. annoverano tra i propri clienti aziende specializzate nella creazione di scenografie teatrali, alle quali fornisce oltre alle polveri metalliche, il simil oro in foglie; che, peraltro trova la



sua utilizzazione ottimale nella doratura delle aste per cornici. Dopo notevoli studi, le F. R. M. si sono fortemente introdotte, circa un decennio fa, anche nel mercato dei metalli preziosi con la produzione di oro fino e di argento fino in foglie destinati alle belle arti, ad usi tecnici ed anche alimentari (confetti). Film per stampa a caldo e glitter vanno, con un'ampia serie di accessori, a chiudere il panorama di ciò che le Fabbriche Riunite Metalli offrono sul mercato europeo ed extraeuropeo.

Via Novara, 35 - 20081 ABBIATEGRASSO

tel. 02/ 9466441 - 2 - 3

INGIUSTIZIA

TIMONE D'ATENE

di William Shakespeare
Regia di Andrée Ruth Shammah

con

Antonio Ballerio
Giovanni Battaglia
Giovanni Battezzato
Claudio Calafiore
Marco Casazza
Valeria Magli
Alberto Mancioppi
Aleksander Mincer
Moni Ovadia
Ireneo Petruzzi
Pierluigi Picchetti
Antonio Zanoletti

e

nel ruolo di Timone
Franco Parenti

Traduzione di Flavia Foradini e Andrée Ruth Shammah
Scene e costumi di Ezio Toffolutti
Costumista assistente Daniela Verdenelli
Allestimento musicale di Paolo Ciarchi
Si ringrazia per le musiche del banchetto Fiorenzo Carpi
Luci di Marcello Jazzetti

Aiuto alla regia: Paolo Gardella
Assistente alla regia: Renata Rapetti
Direttore dell'allestimento: Pasquale Virgilio
Macchinisti: Primo Federici, Alberto Accalai
Sarta: Carmela Paolillo
Attrezzzeria: Rancati - Milano

Le scene e i costumi sono stati realizzati da:
Virginia Bartoli, Mariagrazia Carpinelli, Simona Dondoni, Lidia Lorenzoni,
Carmela Paolillo, Eliana Piuri, Luisa Raimondi, Giulietta Rimoldi,
Luisa Saino, Miriam Turollo, Laura Viarengo

Foto di scena Giovanni Ricci

Si ringrazia
Fabbriche Riunite Metalli



TIMONE D'ATENE

di William Shakespeare

Traduzione di Flavia Foradini e Andrée Ruth Shammah

Regia di Andrée Ruth Shammah

Scene e costumi di Ezio Toffolutti

Allestimento musicale di Paolo Ciarchi

Si ringrazia per le musiche del banchetto Fiorenzo Carpi

Timone d'Atene		Franco Parenti
Lucio		Marco Casazza
Lucullo	<i>Nobili</i>	Giovanni Battezzato
Sempronio		Antonio Ballerio
Ventidio		Antonio Zanoletti
Ottavio		Claudio Calafiore
Orazio		Marco Casazza
Alcibiade, generale ateniese		Ireneo Petruzzi
Apemanto		Moni Ovadia
Flavio, segretario di Timone		Alberto Mancioffi
La dea fortuna		Valeria Magli
Flaminio	<i>Servi di Timone</i>	Antonio Zanoletti
Lucilio		Pierluigi Picchetti
Servilio		Aleksander Mincer
Sicinio		Marco Casazza
Pompilio		Antonio Zanoletti
Origlio		Giovanni Battaglia
Silio		Antonio Ballerio
Ostilio		Giovanni Battezzato
Cafis		Claudio Calafiore
Filoto		Antonio Zanoletti
Tito	<i>Servi di usurai</i>	Valeria Magli
Ortensio		Giovanni Battaglia
Varrone		Marco Casazza
Cato, servo di Ventidio		Giovanni Battaglia
Tireo, servo di Lucullo		Giovanni Battaglia
Poeta		Antonio Ballerio
Pittore		Claudio Calafiore
Gioielliere		Pierluigi Picchetti
Mercante		Aleksander Mincer
Soldato		Antonio Zanoletti
Primo bandito	<i>Banditi</i>	Giovanni Battaglia
Secondo bandito		Marco Casazza
Terzo bandito		Antonio Zanoletti
Timandra Amante di Alcibiade		Valeria Magli
Primo senatore		Giovanni Battezzato
Secondo senatore		Antonio Ballerio
Terzo senatore		Giovanni Battaglia
Quarto senatore		Claudio Calafiore
Quinto senatore		Antonio Zanoletti
Sesto senatore		Pierluigi Picchetti
Settimo senatore	<i>Senatori</i>	Aleksander Mincer
Ottavo senatore		Valeria Magli
Nono senatore		Alberto Mancioffi
Decimo senatore		Moni Ovadia

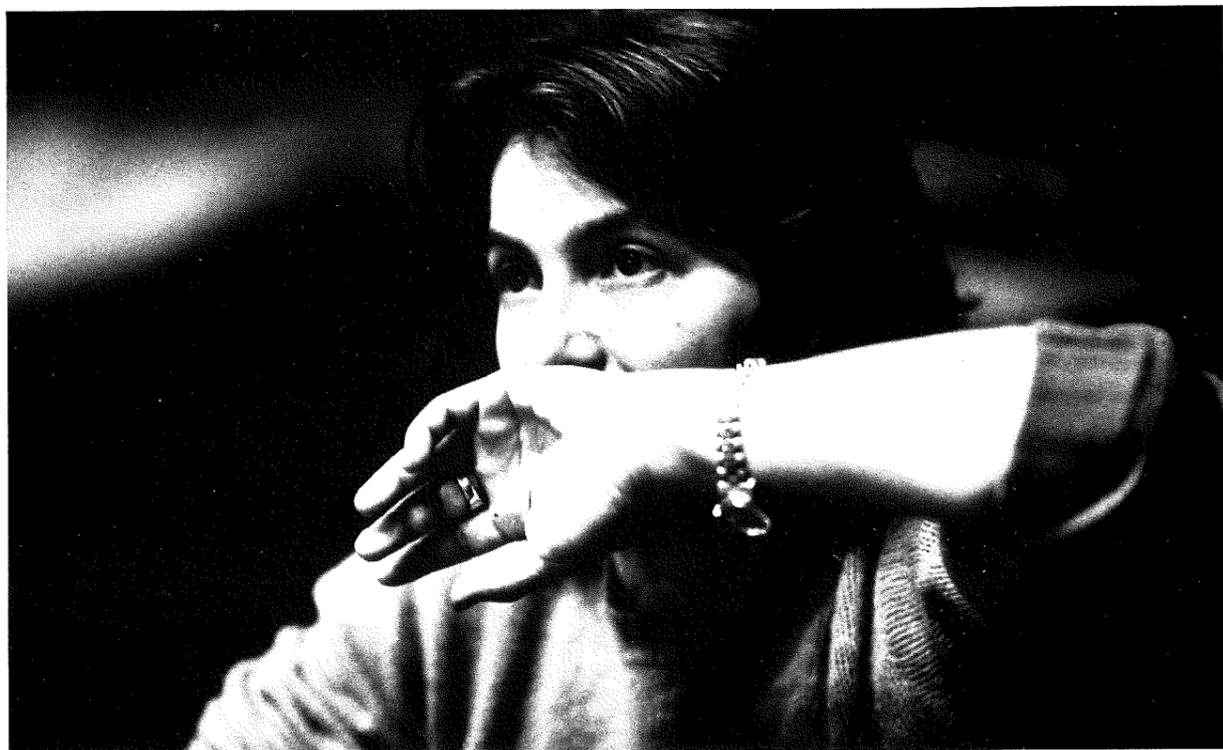
Le tappe di una nascita

di Andrée Ruth Shammah

Il Timone è entrato dentro di me più di vent'anni fa. Ero al Piccolo Teatro, facevo l'assistente alla regia e seguivo tutte le recite dello spettacolo. E tutte le sere, mentre seguivo ciò che avveniva in palcoscenico, cercavo di capire perché un testo così affascinante e moderno non riuscisse ad essere quello che poteva essere. Capivo, forse confusamente, che Shakespeare e in particolare il suo Timone, aveva bisogno di uno spazio diverso; tutta quella prima parte fatta soprattutto di movimento, di personaggi che entravano e uscivano, di scene brevi, ma così diverse tra di loro, richiedeva una leggerezza, una definizione non didascalica della varie situazioni. Insomma è con il Timone di Atene che cominciai a riflettere sul teatro e su quello che avrei amato essere il mio approccio con il teatro. Lì conobbi Franco Parenti che faceva la parte di Apemanto e, per dire la verità, i suoi toni laceranti, quella sua voce disperata e così piena di ribellione mi sembravano più adatti alla parte di Timone, soprattutto al Timone delle maledizioni e del doloroso rifiuto della realtà che emerge nella seconda parte del testo. Il cinismo di Apemanto forse richiedeva una più beffarda, meno dolorosa e spavalda provocazione. E lì in quegli anni, più di vent'anni fa, decisi dentro di me che un giorno, se la vita mi avesse messo nella condizione di poter decidere, avrei fatto il Timone con Franco Parenti.

Passano gli anni, ogni anno da quando si è aperto il Pier Lombardo proponevo a Parenti il Timone. Mi resisteva: in parte perché urgevano altri progetti, in parte perché in lui era molto ferma la convinzione che Timone dovesse essere è un giovane. Ogni anno insistevo con minor convinzione, anche perché invecchiando l'incoscienza sicurezza che mi accompagnava nei primi anni stava lasciando il posto ad una tormentata sensazione di essere troppo giovane per

affrontare l'abisso di alcuni grandi testi. Poi un giorno mi ritrovo a Parigi, dentro quell'affascinante e scrostato teatro che è Les Bouffes du Nord ad assistere ad una recita del Timone di Peter Brook. Che meraviglia vedere finalmente la favola esistere davanti ai miei occhi, la rapidità e il sorprendente incalzare di quel primo tempo! Ma ancora una volta, fatte le debite differenze, perché certo lì lo spettacolo c'era e come!, e coinvolgeva la mente e il cuore dello spettatore e la modernità, e la scattante attualità del testo emergeva benissimo dallo spettacolo, anche lì, a quelle immagini, si sovrapponevano quelle di uno spettacolo che purtroppo avrebbe dovuto aspettare ancora un po' di anni per nascere: il grande successo di quello di Brook rendeva infatti timida la mia voglia di riproporlo, ma dentro di me qualcosa era scattato che mi dava per lo meno la voglia di sognare e di contrappormi, nel segreto della mia fantasia a quella, pur fantastica, esperienza parigina. Sì di contrappormi, sì perché la nobile povertà de Les Bouffes du Nord non mi sembrava il contenitore più esatto per affermare la società fondata sull'oro. Per raccontare la favola di un uomo che si immerge quasi soffocandoci dentro, nel lusso e lo sfarzo, quel luogo appariva ai miei occhi troppo vuoto e povero. Forse poteva essere congeniale alla seconda parte, quella di Timone in miseria, ma pensandoci bene la genialità di Shakespeare è appunto che anche nel "deserto" Timone viene inseguito, perseguitato dall'oro. E comunque la vicenda personale di Timone non ha in nessun modo la forza di modificare il mondo che per Shakespeare viene avanti e nel quale siamo ormai sprofondati. E mentre si chiariva nella mia mente l'involucro necessario per questo livello della trama, scoppiava l'interrogativo dell'età di Timone. L'attore che lo



interpretava a Parigi era un bel ragazzo molto bravo anche, ma il cammino di Timone fino alla sua decisione di eliminarsi rimaneva esteriore e poco convincente. Era solo un problema di statura o invece era l'assenza di quella macerazione interna che solo con l'età un attore può comunicare in modo profondo non con l'intelligenza ma con i sensi? E la differenza di età tra Timone e i suoi amici non aiuterebbe forse a far capire che lui appartiene a un mondo che sta finendo, mentre i suoi amici appartengono già, e ne assumono tutti i valori, a un mondo che sta venendo inesorabilmente avanti e nel quale il denaro è il dio visibile e riconosciuto? E finalmente il momento è venuto di verificare concretamente, e nel mio teatro, tanti desideri e riflessioni. La possibilità di dare vita al mio Timone con Franco Parenti è arrivata. E senza sentire il peso di tutti questi anni di attesa, mi sono buttata in questa avventura con la freschezza, mi sembra, di chi legge questa storia per la prima volta e se ne sorprende. Ma qualcosa era cambiato dentro di me. E' nato mio figlio e una pienezza di vita e di amore che non conoscevo mi aiuta a leggere questa

vicenda di solitudine in modo diverso. Timone si accanisce nel suo odio per l'umanità perchè fino in fondo non viene meno in lui l'amore per un mondo diverso. E' perchè la realtà non è come lui la credeva, e come lui continua a desiderarla che maledice, invidia, e nega tutto. Il suo tormento è goffo, un po' ridicolo ed eccessivo ma sempre provocato da una forte spinta ideale. Rimane - e non potrebbe essere diversamente - la consapevolezza dell'inutilità della sua "azione-non azione", e lo spettacolo terminerà con l'amarezza che tutto rimane com'è, il potere seduto al suo posto a sbarrare la strada a qualsiasi possibilità di dare un senso all'esperienza individuale, ma chissà che al di là di questa chiusura finale io riesca a far sì che qualcuno si porti a casa, finito lo spettacolo al di là dell'amarezza di riconoscere che la società nella quale viviamo è quella che è, anche una sola piccola, esile, ma per me così preziosa sensazione che si può comunque desiderare che sia diversamente e sopravvivere.

Le tappe di un lavoro

di Andrée Ruth Shammah

L'incontro con Ezio Toffolutti. Dopo poche ore era come se avessimo da sempre lavorato insieme. Il Pier Lombardo da trasformare in un teatro elisabettiano ma anche il teatrino personale di Timone. Solo una striscia di palco (una passerella?) per una società che vive rappresentandosi, mettendosi in mostra. E nel secondo tempo l'uomo solo nello spazio: il palcoscenico che si apre. L'oro. L'oro ovunque. Oro su oro, oro nell'oro e tutto fatto a mano. Per mesi il Pier Lombardo trasformato in un luogo dove in ogni angolo una squadra di studentesse di Brera preparano cuscini, poltroncine, e finte pance. Un'artista vero, non alla ricerca del "bello" sul piano estetico ma del giusto in un mondo poetico. E tanto entusiasmo e quanta forza!.. E mentre il Pier Lombardo cambiava pelle intorno a noi con un gruppo di attori seduti sul tavolo del banchetto di Timone ho lavorato per più di un mese intorno alle varie traduzioni e riduzioni del testo, soprattutto a quella

di Karl Krauss (della quale avevamo fatto fare una traduzione di lavoro) e quella di Carrière più traduzione che adattamento, ma interessante dal punto di vista della comprensione e approfondimento del testo shakespeariano. Quel lungo e a volte estenuante lavoro di "tavolino" oltre a permetterci una perfetta conoscenza del testo ha dato a tutti noi una grande familiarità con il testo di Shakespeare (ogni frase veniva controllata sul testo inglese) e ci ha permesso poi, durante le prove vere e proprie, di tagliare e di riaprire ogni taglio con grande facilità. Ma soprattutto ha creato un gruppo di lavoro, motivato e teso verso il significato dell'intera operazione. Ogni attore aveva letto e studiato più ruoli e la Compagnia si metteva sulle spalle lo spettacolo con semplicità e consapevolezza per raccontare una storia che aveva lentamente appassionato per tanti e diversi tra di loro, motivi, ognuno di noi.





Ezio Toffolutti

Nato a Venezia il 19 febbraio 1944 si è formato presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia dove si è diplomato in scenografia. Dopo diverse esperienze nel campo dell'architettura, si è trasferito all'estero dove sta lavorando da diversi anni.

Nel 1971 inizia la collaborazione con Benno Besson allo Volksbühne a Berlino (DDR) e al Deutschen Theater, lavorando su testi di Shakespeare, Brecht, Heiner Müller, Neruda, Hacks e Henkel.

Nel 1973 - 1974 e 1977 riceve il premio della critica tedesca per la migliore scenografia della stagione teatrale. Prosegue poi il suo lavoro in diverse città europee quali Sofia, Atene, Helsinki, Vienna, Parigi, Avignone, Spoleto, Stoccolma, Torino, Genova e Firenze.

Nel 1972 viene premiato a Vienna con la Kainz-Medaille per la migliore scenografia della stagione teatrale.

Nel teatro d'Opera lavora a Berlino con Harry Kupfer e a Ginevra con François Rochaix.

Dal 1983 lavora con Hans Lietzau a Monaco, Vienna, Salisburgo e Zurigo su

testi di Shakespeare, Claudel, Cechov, Lorca e Bernhard, oltre ad aver firmato con Renato Padoan la regia "a quattro mani" del Rosso di San Secondo, *Le délire du taverniere Bassa* per la Comédie de Geneve. Dal 1985 lavora con Gerd Heinz a Zurigo su testi di Shakespeare, Goethe, Engelmann; e tra gli ultimi successi si ricorda la collaborazione con Katharina Thalbach per *Macbeth* di Shakespeare e con Johannes Schaaf per *Gabbiano* di Cechov al Shiller Theater di Berlino Ovest.

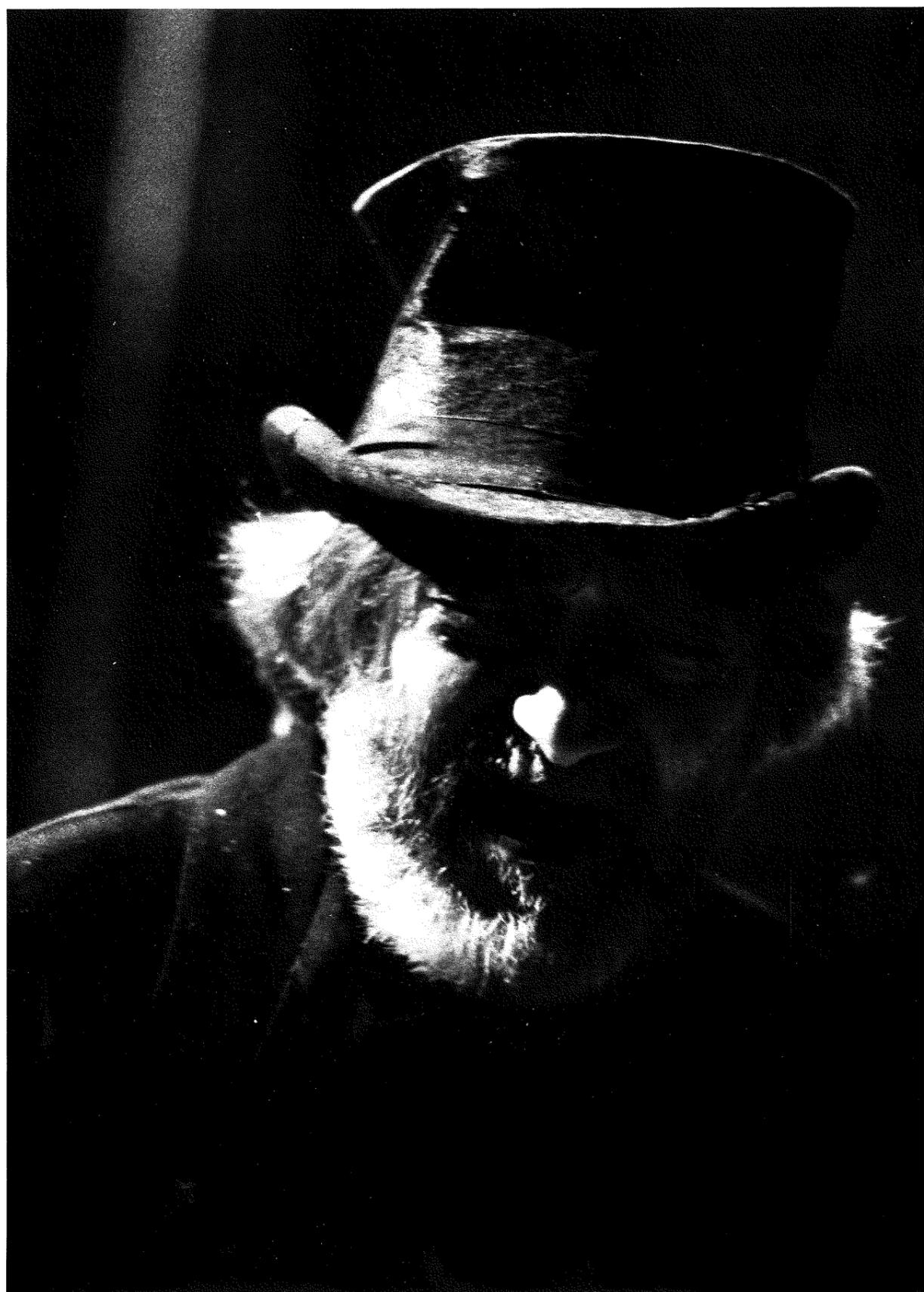
A tutt'oggi, rientrato a vivere a Venezia, dove si è riavvicinato alla pittura dipingendo "diari di lavoro su grandi pagine..."; oltre a questo *Timone d'Atene*, sta lavorando alla messa in scena di *Theater Macher* di Thomas Bernard al Kammerspiele di Monaco, e con Gerd Heinz su un testo di Goldoni allo Schauspielhaus di Zurigo.

Le due utopie di Timone

di Agostino Lombardo

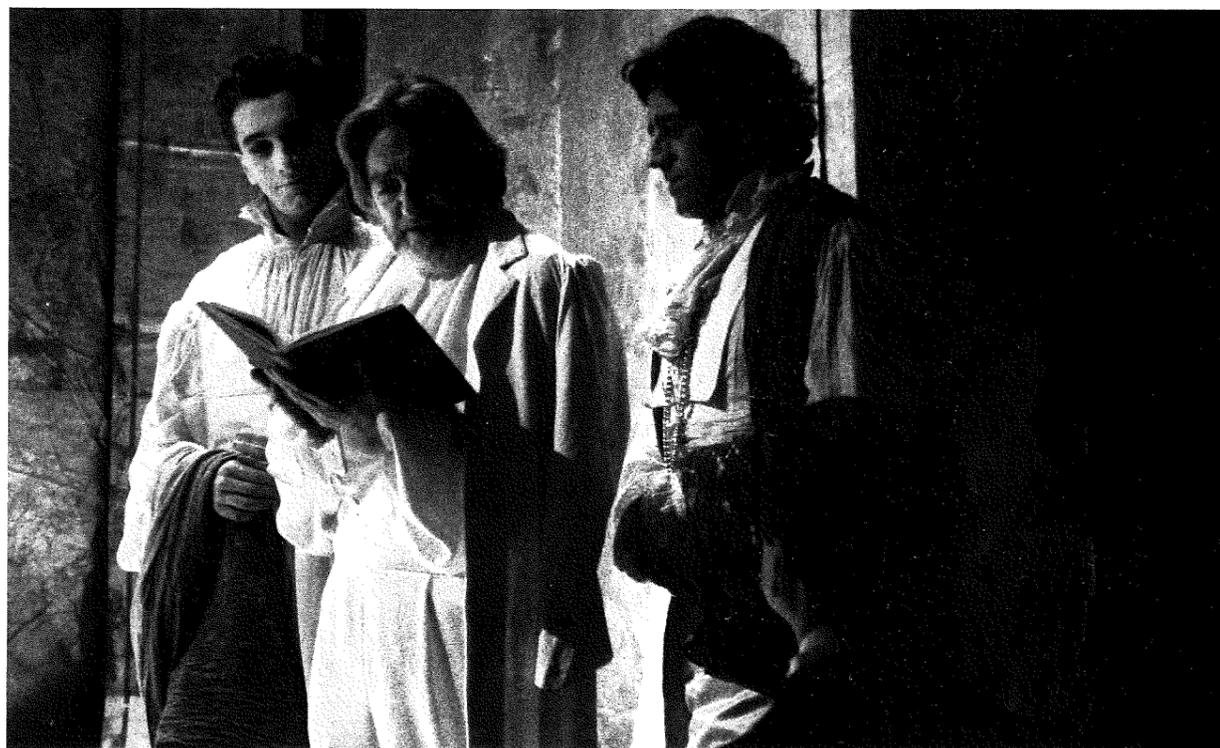
Ultima prova di Shakespeare nel genere tragico, il *Timone d'Atene* (che si può assegnare agli anni tra il 1606 e il 1608) è anche il momento più impietoso della sua riflessione intorno alla grande crisi ideologica e sociale che tra Cinquecento e Seicento accompagna la nascita, in Inghilterra, dell'uomo moderno. Più ancora che nel *Re Lear* (con cui pure ha non pochi ricordi), o nell'*Otello* (cui è legato da esplicite e segrete affinità), e più ancora che in drammi pressoché contemporanei, quali *Antonio e Cleopatra* e *Coriolano*, la realtà che prende qui forma scenica è una realtà negativa, un deserto dell'anima e del cuore dove solo domina, immobile e inattaccabile mostro, il dio dell'oro (così come dominava nella Venezia del *Volpone* di Ben Jonson, del 1605, al quale certo Shakespeare guardava). Una realtà, poi, dove la fine di Timone non è mitigata da un Edgar che, incarnando un mondo nuovo, in qualche misura riscatti la caduta dell'ordine antico, e dove non c'è un Malcolm che imponga una pur precaria, incerta forma alla Scozia insanguinata e sconvolta da Macbeth. Solo in apparenza, qui, Alcibiade - che, in un intreccio parallelo assai meno gratuito di come non sia stato a volte giudicato, combatte contro la stessa Atene rifiutata da Timone - è un personaggio siffatto; al contrario, Alcibiade è tutt'uno con Atene, e la sua "guerra", perciò, non è che un consolidamento delle sue strutture. In effetti, la grande intuizione di Shakespeare nel *Timone d'Atene* (e che basterebbe da sola a fare giustizia dei dubbi, dovuti a qualche marginale incongruenza e incompletezza, sollevati in passato sulla totale autenticità dell'opera) consiste proprio nell'aver messo in scena l'impossibilità del conflitto, la non-azione. Nell'aver espresso lo sgomento di fronte ad un'Inghilterra dominata dall'economia

del profitto attraverso la metafora di una Atene che ha perso i caratteri del mito per assumere quelli di un immobile, moderno inferno. Un inferno in cui non è possibile il conflitto, e non è possibile la tragedia. Il luogo è quello che la tradizione ci ha consegnato come lo spazio tragico per eccellenza: ma questo spazio è colmato dall'oro, svuotato dagli eroi. In esso nessuna azione può accadere che non sia illusoria, nessuna mimesi che non sia quella dell'assenza. E tale, infatti, è l'"azione" di Timone. Davvero riduttivo sarebbe, come sempre in Shakespeare, limitare l'area di significato del personaggio, e ancor più dell'opera, a una categoria psicologica. Se Timone, sulla scorta delle fonti (Plutarco, Painter, e specialmente Luciano), è il "tipo" del misantropo ("Sono misantropo e odio l'umanità"); e se Shakespeare caratterizza tale sua natura con l'ineguagliata conoscenza delle passioni umane che gli è propria; tuttavia egli va ben al di là di questo particolare problema (come, nelle "grandi tragedie" e nel *Coriolano*, va ben al di là della gelosia, dell'ambizione, dell'ingratitude filiale, della passione amorosa, dell'egoismo), per affrontare il più vasto tema del destino dell'uomo, del suo rapporto col mondo. E il rapporto di Timone, membro di una civiltà ormai decaduta, col mondo nuovo in cui vive, è basato, come quello di Otello, sull'illusione, sull'utopia (*Le utopie e la storia*, intitola appunto R.M. Colombo il suo saggio sull'*Otello*). Timone non è re, non è principe; in questa Atene di cui porta fatalmente il nome egli è figura rilevante ma non centrale, un uomo che per ora, come dice all'inizio del dramma un Poeta, è "il favorito" della Fortuna ma che potrebbe d'un colpo precipitare dalle altezze cui è pervenuto. E tuttavia non solo vive ignorando il girare della ruota della Fortuna (motivo, medioevale ma anche emblema di una società



mercantile) e illudendosi della permanenza, della eternità del suo stato, ma anche vive ispirandosi ad una utopia di qualità rinascimentale (o, se si vuole, periclea) in cui il Signore, essere perfetto e completo, sia al centro di un universo altrettanto armonioso. "Nobile spirito", "uomo d'onore" dalla "virtù illustre": così egli viene definito, tale si sforza e crede di essere; e la sua casa appare come una vera e propria corte, degna del Cortegiano, in cui Timone è circondato e riverito dai rappresentanti di tutti i ceti della società: il Poeta e il Pittore, il Mercante, il Gioielliere, i Senatori, gli uomini d'arme. Qui egli si muove, soddisfatto di sé e del mondo, circondato, lui che è privo di famiglia, da una folla di cortigiani e clienti, continuamente elargendo doni, continuamente offrendo, e cercando, amicizia - quasi a rimuovere la solitudine che è invece la sua condizione. E un inno all'amicizia è uno dei momenti culminanti della prima parte del dramma (davvero "sperimentale", come osserva G. Melchiori, ma anche costruito secondo una geometria che deriva direttamente dalle moralità medioevali): "Noi siamo nati per fare il bene, e che cosa potremmo definire nostro meglio e più propriamente della ricchezza dei nostri amici? Avere tante persone che, come fratelli, dispongono l'una delle fortune dell'altra è un conforto prezioso!"; e tanto più che esso viene elevato in una scena di banchetto che, concludendosi con la musica, la danza, le figurazioni di un *masque*, non solo è immersa in quell'aura di ricca sensualità suggestivamente descritta da G. Wilson Knight ma sembra concretamente rappresentare la realizzazione dell'utopia di Timone. Ma si tratta di un'illusione non diversa da quella evocata dal *masque*. Il pubblico ne era stato avvertito, con molti segnali che facevano scattare il congegno dell'ironia tragica: dal primo discorso del Poeta (deriso come esponente di un'arte mediocre e mercenaria ma al quale sono affidate, all'interno del dramma, funzioni rilevanti) agli oggetti scenici che suggeriscono il dominio dell'oro e della materia, ai gruppi di immagini ricorrenti (di cibo, anzitutto, di malattia, infezione, morte, animali) che rivelano, secondo un

metodo che è di tutti gli elisabettiani ma che Shakespeare porta qui a un grado estremo di sottigliezza e di complessità (e si leggano le pagine di W. Empson sul "cane" del *Timone*), quale sia la realtà che si cela dietro l'apparenza. E ne era stato avvertito specialmente attraverso il personaggio del filosofo cinico Apemanto, che, come il *fool* del *Re Lear*, fin dalla sua comparsa strappa ogni velo, denuncia la cecità di Timone, lo mette in guardia dall'adulazione e dall'inganno. Timone ha sempre ignorato gli avvertimenti di Apemanto: al suo linguaggio duro e dissacratore, quello già usato da Jaques in *Come Vi Piace*, e poi da Amleto, il linguaggio dell'"essere", della verità, ha contrapposto il linguaggio del "sembrare", dell'apparenza, delle vanità. Ma tale scelta non basta a esorcizzare la realtà: nel mondo nuovo, come dolorosamente scoprirà Gonzalo nella *Tempesta*, le utopie si disgregano, e dopo il banchetto Atene mostra il suo vero volto: non l'amicizia vi regna ma l'inganno, non lo scambio ma l'usura, non i valori ideali ma l'interesse materiale ("L'interesse sta al di sopra della coscienza", dice uno Straniero), l'oro ormai precisamente quantificato in moneta. Quel che Timone vedeva era un "mero sogno d'amicizia", una scena teatrale, ma ora gli "attori" si svestono dei costumi e delle maschere, la scena rivela la sua cartapesta. Ciò che esiste è solo un meccanismo spietato di cui Timone era già inconsapevole ruota - la sua utopia era pur sempre basata sul denaro, e la sua ricerca dell'ideale, del "sacro" simboleggiato dal "dono", ne era già inquinata, così come un elemento narcisistico inquinava la sua generosità - e che ora stritola chi ha trasgredito alle sue leggi. E la trasgressione non è l'idealistica utopia di Timone, ma significativamente, il fatto che egli l'abbia innalzata su un denaro che non aveva. Per donare egli ha, paradossalmente, preso a prestito dagli stessi amici che ha coperto di doni; anche la sua ricchezza era illusoria (l'attualità dell'opera, scrive Peter Brook, che è stato tra i pochi a metterla in scena, sta anche nel suo "trattare di denaro e di inflazione") e gli amici, in realtà usurai, inviano ora i loro servi a riscuotere il

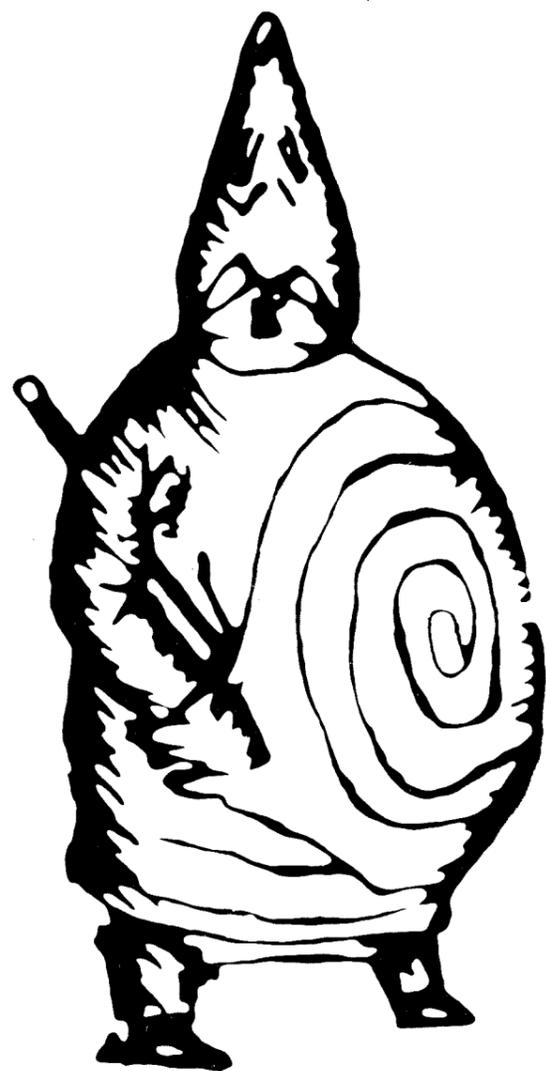


denaro. E se Timone, che comincia a vedere, specie attraverso le parole dell'intendente Flavio (il solo personaggio positivo del dramma), tenta ancora di salvare la sua utopia, inviando a sua volta i propri servi a chiedere altro denaro ai creditori ("io sono ricco nei miei amici"), il tentativo non può che fallire. Intorno a Timone ormai vittima sacrificale si stringe una rete sempre più fitta - come quella che si stringeva intorno ad Otello, o a Cristo (e tradimento di Giuda e alla Passione). La sua "corte" rinascimentale è un palcoscenico coperto di cambiali e di fatture, e a coloro che circondavano il Signore, il mecenate, il gentiluomo perfetto, si sostituisce uno stuolo di servi che (pur nella consapevolezza dell'ingiustizia propria dei servi e degli umili shakeasperiani) calano come spàrvieri sulla preda. Questo è il mondo reale: non una corte, non un'Arcadia o un Giardino dell'Eden ma una cosa con un "cuore di ferro", una prigione. Timone vede, ora, come aveva visto *Re Lear*. "Deve la mia casa/ Essere la mia galera, il nemico/ Che mi imprigiona?", e passa all'azione. Ma

Timone non è Coriolano e la sua non può che essere una non-azione: il solo gesto che egli sa compiere è quello, grottesco, con cui la prima parte del dramma si conclude: la patetica beffa che egli pratica nei confronti degli amici, l'acqua calda che riempie i piatti di un banchetto inesistente, cappelli, mantelli, pietre, preziose e non, che volano sul palcoscenico. Ma se la prima delle illusioni è caduta non s'inceppa, in Timone, la molla che le produce, e all'utopia rinascimentale fa luogo, nella seconda parte, quella che si potrebbe definire l'utopia di Satana. Abbandonata Atene (e il discorso d'addio già costruisce il nuovo personaggio, che quella di Timone è anche l'utopia dell'attore, come per *Macbeth*, o *Antonio*, o *Cleopatra*), esule nella foresta, l'agnello diventato tigre (come nei versi di William Blake) persegue un'utopia che, in puntuale mimesi della tradizione biblica, è ora quella non della creazione del mondo ma della sua distruzione, del ritorno al caos originario, ad un magma che gli consenta, sostituendosi a Dio, di annullare puritanamente il creato e la storia in una nuova Apocalisse. Già nella prima della mirabile serie di invettive

che, sulla scorta dell'esperienza del *Re Lear* ma ancor più del *Coriolano*, formano l'ossatura di questa parte, il progetto si delinea. La parola - una parola che sempre più s'identifica, caricandosi di altro strepito e furore, con quella fin qui usata dal solo Apemanto - mira ad evocare il mondo, e ad evocarlo minuziosamente, in tutti i suoi aspetti, in tutti gli strati umani e sociali che lo compongono - con una ripetitività che è maniacale ansia di completezza, affinché nessun dettaglio sfugga all'occhio ormai ferocemente lucido - per poterlo, contemporaneamente, distruggere. La società che Timone vedeva come emblema di perfezione ora egli la vede, e la dice, e così la crea e distrugge, come immagine di malattia e disfacimento. "Quale vivente/ Che non sia corrotto e non corrompe?", aveva detto, inascoltato, Apemanto. Non solo questo dice ora Timone ma plasticamente rappresentato, con passione michelangiolesca, la città come inferno e i suoi abitanti come dannati oscenamente deformi, mostruosamente stravolti. Donne e vecchi, uomini e bambini: per nessuno c'è scampo in questa Atene che è come la Vienna di *Misura per Misura*, in questo orrendo affresco che rinnova quello dipinto da Tersite nel *Troilo e Cressida*. Non per gli animali, la cui comunità è troppo simile a quella degli uomini per non obbedire alla legge della crudeltà e della violenza. "Se tu fossi leone, la volpe ti ingannerebbe; se fossi volpe, il leone sospetterebbe di te... se fossi unicorno, l'orgoglio e l'ira ti rovinerebbero e ti renderebbero preda della sua stessa furia; se fossi orso, saresti sbranato dal cavallo; se fossi cavallo, saresti azzannato dal leopardo...". Anche la natura, infatti, è corrotta, ha perduto l'innocenza del Giardino, e il segno scenico, prodigiosamente efficace, di questa Caduta è l'oro che Timone trova nella terra e che lega la natura alla città. "Tanto di questo renderà bianco/ Il nero; bello il brutto; giusto/L'ingiusto; nobile/ Il vile; giovane/ Il vecchio; coraggioso il codardo", egli esclama - in un brano che Marx considererà definizione esemplare della natura del denaro, "potenza alienata dell'umanità". E quest'oro

immette nel suo progetto: se prima aveva donato per costruire, ora dona per distruggere, coprendo d'oro quanti, in un movimento speculare, giungono da Atene nella foresta: Alcibiade, affinché arruoli soldati per sconfiggere Atene; le prostitute di lui (le sole donne di questa opera senza amore), affinché spargano sifilide tra i maschi; l'intendente Flavio, purchè non veda più gli uomini; i banditi, purchè proseguano nelle loro gesta di ladrocinio - e si veda, qui, come la distruzione verbale investa il cosmo, regolato, in uno stravolgimento della gerarchia dantesca, dalla stessa logica che l'oro ha imposto agli uomini: "Il sole è un ladro/ E con la sua potente attrazione deruba/ Il vasto mare; ladra matricolata/ E' la luna, e il pallido fuoco lo ruba/ Al sole; ladro il mare...". Non Apemanto, però: e ciò sia perchè questi rifiuta l'oro, come prima rifiutava i doni di Timone, sia perchè adesso, malgrado gli scambi feroci di insulti, Timone riconosce che Apemanto s'identifica non solo con la verità ma con lui stesso (e le radici sono il simbolo che li unisce). Per lui, quindi, suo "doppio", l'oro non serve: tornato ad Atene svolgerà la sua funzione consueta - e del resto la svolge anche qui, mettendo a nudo i lineamenti di Satana nel ritratto di sé che Timone va dipingendo, individuando il peccato di superbia che sta commettendo ("Sei ancora superbo?"). E di superbia, infatti, sono gli ultimi gesti puritani di Timone: il disprezzo e le pietre di cui copre il Poeta e il Pittore, le cui opere adulatrici prima lo lusingavano (e di nuovo s'impenna Shakespeare contro l'arte mediocre); il rifiuto di acconsentire all'offerta dei Senatori di tornare, desiderato e acclamato, ad Atene. Un rifiuto che è la sola azione - una non-azione, ancora una volta - che Timone sa compiere, perchè la sua sola arma è stata la parola, il suo solo strumento il linguaggio. Ma il linguaggio - pur se usato con una creatività e una energia che possono essere solo di Shakespeare - non ha mutato il corso della storia, non ha modificato la realtà. Il linguaggio ha solo costruito un'altra illusione, e la ribellione di Timone si spegne con l'esaurirsi delle parole. Aveva detto Iago, dopo la cattura: "Non dirò più parola"; e Timone: "Labbra/ Fate uscire



il Patalogo undici
Annuario dello spettacolo

Un anno di teatro al computer

ubulibri

INGIUSTIZIA



quattro parole e poi/ Il linguaggio finisca". Ma se la trasgressione di Iago aveva prodotto, come quella di Satana, distruzione e sangue, se la trama d'inganni da lui intessuta con la parola aveva ferito il mondo, quella di Timone non lo ha scalfito, non ha spostato l'impassibile immobilità dell'oro. Sconfitto Titano verbale, il percorso di Timone è stato un percorso nell'assenza, cammino, come nelle moralità medioevali, verso la morte (e l'avevano segretamente scandito le immagini di morte che attraversano il dramma). "Sole, nascondi i tuoi raggi/ Timone ha finito il suo regno", esclama in un ultimo guizzo d'orgoglio che si placa in una macbethiana estenuazione ("Sono stanco di questo mondo falso"), ed egli non può che morire - ma di una morte che non vediamo, di cui mai conosceremo le modalità, rimarranno le parole che egli stesso, non altri, scrive: l'epitaffio che legge un Soldato ("E' morto Timone, che ha finito il suo tempo. /Legga una bestia. L'uomo non c'è più."); quello decifrato da Alcibiade che ha conquistato Atene ("Qui giaccio io, Timone,/ Che, vivo, tutti i vivi odiai.>").
Ma saranno soltanto parole. Su di lui

"altro più avanti", dice Alcibiade volgendosi agli affari di stato - ad una realtà alla quale Timone non ha saputo opporre l'azione ma lo sterile, incruento sogno dell'utopia. La sua sola realtà è stata quella del teatro - ma non un'azione tragica ha potuto, qui, mettere in scena bensì la fine di un genere, l'impossibilità di far tragedia, ad Atene come a Londra.

marzo 1983





Karl Marx, *Timone d'Atene* e la magia dell'oro

Marx, si è più volte espresso sulla funzione dell'oro e naturalmente, su quella del denaro in generale, poichè "l'esistenza metallica del denaro non è che l'espressione ufficiale e palpabile dell'anima della moneta". Numerose sue analisi sono pertinenti per una riflessione su Timone d'Atene. Ecco alcune indicazioni che potranno rivelarsi utili.

Ciò che, per Marx, caratterizza il denaro, è che si sostituisce all'attività mediatrice dell'uomo: questa attività sotto l'influsso del denaro, diviene "funzione di una cosa materiale al di fuori dell'uomo". Il denaro mediatore, che non dovrebbe essere se non un intermediario, domina allora con piena potenza sulle cose, si trasforma in "vero dio" e il suo culto diviene "fine a se stesso". Nell'opera di Shakespeare, Timone pensa di utilizzare il suo oro come veicolo di un'attività mediatrice autentica, dove l'affettività abbia il suo posto, ma attorno a lui, l'oro è già diventato un "vero dio", per cui i gesti, le parole e i doni di Timone cambiano di significato dal momento in cui cessano di appartenergli - ben presto lo stesso Timone non si apparterrà più, sarà "divorato".

Marx sottolinea ancora che la proprietà privata porta necessariamente al danaro, perchè lo scambio, in questo caso, non avviene più da uomo a uomo, ma da proprietà a proprietà per mezzo di un rapporto astratto che è il valore. La relazione umana così come è concepita da Timone è precisamente una relazione da uomo a uomo, regolata da un legame fondamentale e non da contratti anonimi e interscambiabili o da doveri generali ed astratti, che fanno nascere una giustizia meccanica, interessata ed implacabile - il contrario della giustizia vera quale è implicitamente definita (ma non praticata) nel testo.

Marx indica per l'appunto che se l'attività produttrice (il tempo del lavoro)

è di fatto la moneta originale questa moneta deve convertirsi in un oggetto di scambio universale, cioè in denaro. Ne deriva che malgrado l'infinita varietà dei lavori umani, questi non saranno giudicati qualitativamente ma quantitativamente.

È l'identità della qualità abolisce le qualità, che se ci sono qualità, queste non possono che essere numerose. Siamo allora alla negazione dell'arte o alla sua derisione - i pittori ed i poeti si vendono. Quanto alle merci il cui prezzo esprime una certa somma d'oro, esse non sono più che delle "rappresentanti dell'oro". L'oro "diviene dio delle merci". Lo si adora; lo si fugge; si trascura la necessità e il consumo; si maledice la prodigalità: "per impadronirsi della sovrabbondanza nella sua forma generale, bisogna trattare i propri bisogni particolari come lusso e sovrabbondanza". Il tesaurizzatore agisce così all'opposto di Timone che non spende se non per soddisfare i propri bisogni particolari e godere del superfluo.

Per comprendere fino a che punto le prodigalità di Timone potessero apparire al tempo stesso scioccanti (in un paese protestante) e affascinanti (poichè il re e l'aristocrazia erano ancora tenuti all'apparato), bisogna pensarle contemporaneamente a questo ritratto che delinea Marx:

(...) Il nostro tesaurizzatore appare come il martire del valore di scambio, il santo e l'asceta sulla sua colonna di metallo. A lui sta a cuore la ricchezza solo nella sua forma sociale ed è per questo che la sotterra sottraendola alla società. Egli ricerca la merce nella sua forma sempre suscettibile alla circolazione, e perciò la sottrae alla circolazione. Egli va in estasi per il valore di scambio e perciò non scambia nulla. La forma fluida della ricchezza e la forma pietrificata, l'elisir di lunga vita e la pietra filosofale, questi



spettri si inseguono in una folle alchimia. Nella sua smania di piacere immaginario e senza limiti, egli rinuncia ad ogni piacere. Volendo soddisfare tutti i bisogni sociali, soddisfa a malapena i bisogni vitali. Fissando la ricchezza nella sua corporeità metallica, la fa evaporare fino a ridurla a semplice chimera. (...) D'altra parte il paradosso che fa sì che il dono offerto da Timone sia un'atto di umanità e che l'accoglimento dello stesso dono da parte dei suoi beneficiari sia un atto di avidità e tesaurizzazione può essere meglio compresa paragonandolo alle relazioni esistenti tra oro e natura. Marx scrive: (...) L'oro e l'argento non sono per natura denaro; ma il denaro è per natura d'oro e d'argento. (...) Timone utilizza il suo in un modo che gli è "naturale" - o conforme a una visione "naturale" degli scambi - mentre i suoi falsi amici non lo ricevono che come moneta. Allo stesso modo, la devozione di cui lo si attornia partecipa dell'avidità idolatra che si applica ad un tesoro o ad una miniera di metallo prezioso: poichè l'argento e l'oro, così come escono "dalle viscere della terra, figurano subito come una incarnazione immediata del lavoro umano. Da qui la magia del denaro". Ma

quando la vena è esaurita, non rimane che natura sventrata. Sul piano sociale, il possesso dell'oro permette di aggirare le leggi e di volgere il potere pubblico in potere privato. Sul piano religioso, si produce una deviazione del sacro - cosa che, in una società cristiana, equivale a cadere nell'idolatria. Nel brano che segue - in cui Marx commenta o cita versi di "Timone d'Atene" - questi due temi emergono fortemente.

(...) Il denaro, poichè possiede la proprietà di comprar tutto, la proprietà di appropriarsi tutti gli oggetti, e così l'oggetto in senso eminente. L'universalità della sua proprietà è l'onnipotenza del suo essere; esso vale quindi come ente onnipotente... Il denaro è il lenone fra il bisogno e l'oggetto, fra la vita e il mezzo di vita dell'uomo. Ma ciò che media la mia vita media anche l'esistenza degli altri uomini. Questo è l'altro uomo per me.

"Che diamine! certamente mani e piedi e testa didietro, questi, sono tuoi! E pure tutto quel di cui frescamente godo è perciò meno mio? Se io posso comprarmi sei stalloni, le loro forze non sono mie? Io ci corro sopra e sono un uomo più in gamba come se avessi ventiquattro



piedi". Goethe, Faust (Mefistofele) Shakespeare in Timone d'Atene: "Oro? Prezioso, scintillante, rosso oro? No, dei, non è frivola la mia supplica. Tanto di questo fa il nero bianco, il brutto bello, il cattivo buono, il vecchio giovane, il vile valoroso, l'ignobile nobile. Questo stacca...il prete dall'altare; strappa al semiguarito l'origliere; sì, questo rosso schiavo scioglie e annoda i legami sacri; benedice il maledetto; fa la lebbra amabile; onora il ladro e gli dà il rango, le genuflessioni e la influenza nel consiglio dei senatori; questo conduce dei pretendenti alla troppo stagionata vedova; questo ringiovanisce, balsamico, in una gioventù di maggio, colei ch'è respinta con nausea, marcia com'è di ospedale e pestifere piaghe. Maledetto metallo, comune prostituta degli uomini, che sconvolgi i popoli".

E più avanti: "Tu, dolce regicida, nobile strumento di discordia fra figlio e padre! tu brillante profanatore del più puro letto nuziale! valoroso Marte! eternamente fiorente e teneramente amato amante, il cui rosso splendore fonde la sacra neve del puro grembo di Diana! *Visibile deità che strettamente congiungi gli impossibili e*

li costringi a baciarsi! tu parli in ogni lingua, (XLII) a ogni fine! tu pietra di paragone dei cuori! Considera: si ribella il tuo schiavo, l'uomo! *Consuma* la tua forza a confonderli tutti, che la bestialità diventi padrona di questo mondo!" Shakespeare rappresenta la natura del *denaro* in guisa eccellente. Per intenderlo, cominciamo con la spiegazione del passo goethiano. Ciò ch'è mio mediante il *denaro*, ciò che io posso, cioè può il denaro, comprare, ciò sono io, il possessore del denaro *stesso*. Tanto grande la mia forza quanto grande la forza del denaro. Le proprietà del denaro son mie, di me suo possessore: le sue proprietà e forze essenziali. Ciò ch'io *sono e posso* non è, dunque, affatto determinato dalla mia individualità. Io *sono* brutto, ma posso comprarmi le *più belle* donne. Dunque non sono *brutto*, che l'effetto della *bruttezza*, il suo potere scoraggiante, è annullato dal denaro. Io sono come, come individuo storpio, ma il denaro mi dà 24 gambe: non sono dunque storpio. Io sono un uomo malvagio, infame, senza coscienza, senza ingegno, ma il denaro è onorato, dunque lo è anche il suo possessore. Il denaro è il



più grande dei beni, dunque il suo possessore è buono; il denaro mi dispensa dalla pena di esser disonesto, io sono dunque presunto onesto; io sono *senza spirito*, ma il denaro è lo *spirito reale* di ogni cosa: come dovrebbe essere senza spirito il suo possessore? Inoltre, questi può comprarsi la gente ricca di spirito, e chi ha il potere sulla gente ricca di spirito non è egli più ricco di spirito dell'uomo ricco di spirito? Io, che mediante il denaro posso tutto ciò che un cuore umano desidera, non possiedo io tutti i poteri umani? Il mio denaro non tramuta tutte le mie impotenze nel loro contrario?

Se il *denaro* è il legame che unisce alla vita *umana*, alla società, alla natura, e agli uomini, non è esso il legame dei *legami*? Non può esso sciogliere e stringere tutti i legami? E non è perciò anche il generale mezzo di separazione? Esso è la vera *moneta divisionale*, come anche il vero *legamento*, la forza galvano-*chimica* della società. Shakespeare rileva nel denaro particolarmente due proprietà:

1) è la visibile deità, il tramutamento di ogni qualità umana e naturale del suo

opposto, la generale confusione e perversione delle cose, la conciliazione delle impossibilità;
2) è l'universale prostituta, l'universale mezzana di uomini e popoli.

La perversione e la confusione di ogni qualità umana e naturale, la congiunzione delle impossibilità, la possanza *divina* del denaro, consistono nella sua *essenza* di estraniata, spogliantesi e alienantesi esistenza generica degli uomini. Esso è il *potere* espropriato *dell'umanità*.

Ciò ch'io non posso come *uomo*, ciò che non possono dunque tutte le mie sostanziali forze individuali, lo posso mediante il *denaro*. Il denaro fa così di ognuna di queste forze essenziali qualcosa ch'essa non è, al suo *contrario*. Se io desidero un cibo o voglio servirmi della diligenza, perchè non sono abbastanza in forze da far la strada a piedi, il denaro mi procura così il cibo e la diligenza, cioè trasforma i miei desideri-rappresentazioni, traduce la loro esistenza pensata, rappresentata, voluta, nella loro esistenza *sensibile*, *reale*, la rappresentazione in vita, l'essere rappresentato nell'essere reale.

In quanto è questa mediazione, esso è forza *veramente creatrice*.

La *domanda* c'è anche ad parte di chi non ha denaro, ma la sua domanda è un mero essere rappresentato, che per me, per un terzo (...) (XLIII), non ha alcun effetto, alcuna esistenza e resta dunque, anche per me *irreale*, *senza oggetto*. La differenza fra la domanda effettiva, basata sul denaro, e quella senza effetto, basata sul mio bisogno, sulla mia passione, il mio desiderio etc., è la differenza fra l'essere e il *pensare*, fra la mera rappresentazione, in me *esistente*, e la rappresentazione come *reale oggetto* fuori di me per me.

Io, se non ho denaro per viaggiare, non ho alcun *bisogno*, cioè non ho alcun reale e realizzantesi bisogno di viaggiare. Se ho *vocazione* allo studio, ma non ho il denaro occorrente, non ho nessuna vocazione allo studio, cioè nessuna vocazione efficace, vera. Per contro, se non ho realmente *nessuna* vocazione allo studio, ma ho volontà e denaro, ho un'*efficace vocazione*. Il *denaro* in quanto *mezzo* e *potere* esterni e generali - non derivanti dall'uomo come uomo nè dalla società umana come società - di far della *rappresentazione* la *realtà* e della *realtà* una *mera rappresentazione*, tramuta parimenti le *reali forze sostanziali umane* e *naturali* in rappresentazioni meramente astratte e però in *imperfezioni* e penose chimere; come d'altra parte, tramuta le *reali imperfezioni* e penose chimere; le forze sostanziali effettivamente impotenti esistenti soltanto nell'immaginazione dell'individuo, in *reali forze sostanziali e poteri*. Già solo per questa caratteristica esso è dunque il generale pervertimento delle *individualità*: che le rovescia nel loro contrario e aggiunge alle loro qualità delle qualità contraddittorie. Come tale forza *sconvolgente* esso appare contro l'individuo e contro i legami sociali etc., che affermano di essere delle *entità* per sè. Tramuta la fedeltà in infedeltà, l'amore in odio, l'odio in amore, la virtù in vizio, il vizio in virtù, lo schiavo in padrone, il padrone in schiavo, l'idiozia in intelligenza, l'intelligenza in idiozia. Poichè il denaro, in quanto concetto esistente e attuale del valore, confonde e scambia tutte le cose, esso è così la

generale *confusione* e *inversione* di ogni cosa, dunque il mondo sovvertito, la confusione e inversione di tutte le qualità naturali e umane.

Chi può comprar la bravura è valoroso, anche se è vile. Poichè il denaro si scambia non contro una qualità determinata, contro una cosa determinata, contro (qualcuna) delle forze sostanziali umane, ma contro l'intero mondo oggettivo umano e naturale, così esso cambia - considerato dal punto di vista del suo possessore - ogni qualità contro ogni qualità e ogni oggetto anche contraddittorio; è la congiunzione delle impossibilità, costringe i contraddittori a baciarsi. Ma se supponi l'uomo come *uomo* e il suo rapporto col mondo come rapporto umano, tu puoi scambiare amore solo contro amore, fiducia solo contro fiducia etcetera. Se vuoi godere dell'arte, devi essere un uomo colto in fatto di arte; se vuoi esercitare un'influenza su altri uomini, devi essere un uomo attivo realmente stimolante e trascinante altri uomini. Ogni tuo rapporto con gli uomini - e con la natura - dev'essere un'*espressione determinata*, corrispondente all'oggetto da te voluto, della tua *reale vita individuale*. Quando tu ami senza provocare amore, cioè quando il tuo amore come amore non produce amore reciproco, e attraverso la tua *manifestazione di vita*, di uomo, che ama, non fai di te stesso un *uomo amato*, il tuo amore è impotente, è una sventura. (...)

da: *Les voies de la création théâtrale*, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1977

- Macchine e mobili per ufficio
- Fotocopiatrici
- Telefax
- Computer
- Assistenza tecnica

NEW
MAC

NEWMAC

Via Cosenza 1
tel. 02/5460244

Timone d'Atene

di Gabriele Baldini

Il *Timon of Athens* fu iscritto allo Stationer's Register l'8 novembre del 1623 da Isaac Jaggard e Edward Blount, come parte di un gruppo di copioni "as are not formerly entred to other men", e cioè che non erano stati concessi ad altri stampatori. L'unica fonte del testo, pertanto, resta il primo in-folio.

Le conclusioni dell'ultima e più aggiornata critica bibliografica hanno scoperto che il dramma non doveva trovar posto nel luogo, dove in effetti si trova, tra *Romeo and Juliet* e *Julius Caesar*, e che, in un primo tempo, questo luogo era riservato al *Troilus*, del quale, come si crede, non si poté disporre subito. La composizione del *Timon* per riempire la lacuna lasciata dal *Troilus*, dovette essere iniziata più tardi, negli intervalli della composizione delle parti di *Hamlet*, *Lear* e *Othello*. Ci sono delle copie dell'edizione '23 in cui una carta (gg 3) ha l'ultima pagina di *Romeo and Juliet* (p. 77) sul recto e la prima del *Troilus* (p.78) sul verso. Quando sorsero le difficoltà sul copyright per *Troilus* - secondo una spiegazione corrente ma che, come vedremo, non dovette esser la sola - e si poté pensare di sostituirlo con il *Timon*, ci si avvide che questo dramma era molto più breve dell'altro, anche se il dramma successivo a quello da sostituire, e cioè lo *Julius Caesar*, di già interamente composto, avrebbe occupato un certo numero di pagine, calcolato di sulla lunghezza del *Troilus*, a partire da pagina 109, il cui numero d'ordine non avrebbe potuto essere mutato senza sovvertire la numerazione delle pagine di altri drammi. Per mascherare, o meglio, per ridurre la discrepanza del computo, l'ultima pagina di *Romeo and Juliet*, anziché 77, fu numerata 79, la prima pagina della *Life of Timon*, fu numerata 80, e dopo la pagina 98, ch'è a metà occupata dalle ultime battute del *Timon*, si aggiunse una pagina non numerata, con gli "actor's names" e cioè

l'elenco dei personaggi (del *Timon*, si badi, e non dello *Julius Caesar*, come sarebbe stato più ragionevole: è di lì che si trae la vivace descrizione di Apemanto come "a churlish philosopher"), si lasciò in bianco il verso di questa e le si fece seguire la pagina 109, che avrebbe dovuto esser, bensì, la 101, con l'inizio del *Julius Caesar*.

Di tutto questo sono state date varie spiegazioni, e sopra le altre si è fatta strada quella che, addirittura, i curatori dell'in-folio, fino a quando non sorsero le difficoltà per ottenere di poter stampare un testo del *Troilus*, avrebbero avuto l'intenzione di omettere il *Timon*, a ragione della sua incompiutezza. Che il *Timon* fosse incompiuto, la copia che ne possediamo ci fornisce anche troppe ragioni per doverlo credere: ma la circostanza non è sufficiente, direi, a giustificare quei dubbi che sono stati letti nella sua posizione anomala. Per molti aspetti, anche *Macbeth* si trova in una posizione analoga, d'un dramma, cioè, al quale, evidentemente, sono stati fatti subire dei tagli e delle aggiunte che ne hanno snaturata la struttura; ma nessuno si pensò di toglierlo dall'in-folio soltanto per questo. (Si noti che, per quanto ne sappiamo, anche il *Macbeth* non fu mai stampato, separatamente, prima dell'in-folio.) Né si può invocare, a giustificare l'inclusione, l'eccellenza letteraria, perchè se criteri del genere avessero governato l'opera di Heminge e Condell, ci si sarebbe aspettati di vedere inclusi drammi come i *Two Noble Kinsmen*, ed esclusi drammi come la prima parte di *Henry VI*. Una ragione per aver disposto in modo siffatto dell'ordine dei drammi, anzichè alle incertezze sulla natura del *Timon* si può far risalire, credo, a quel piano - che poté prender corpo durante la lavorazione del volume, e che ho cercato di congetturare nell'Avvertimento - per cui la sua cessione delle tragedie avrebbe dovuto,

in qualche modo esser suggerita da quella delle commedie: la commedia infatti che, nell'ordine, corrisponde allo spazio prima inteso per il *Troilus* e poi riempito dal *Timon*, è *Measure for Measure*, e chi sappia legger chiaramente nella disposizione dell'autore nel dettarla, non può fare a meno d'intendere, per l'appunto, come fra le tragedie non si offrissero troppe alternative di scelta. La sostituzione del *Troilus* poté avvenire, bensì, anche per ragioni connesse con il copy right, ma queste dovettero accavallarsi con ragioni di natura consimile a quelle che abbiamo indagate, senza contare che, anche ai lettori più rozzi, il *Troilus* non poté apparire come una vera e propria "tragedia". Anche di questo si deve tenere conto, e la decisione di metterlo in capo alla terza sezione volle anche dire di tenerlo, in qualche modo, ai margini di quella. Naturalmente nessuna di queste ragioni esclude le altre: direi che si completano, ne mentre si complicano, a vicenda.

Le caratteristiche ortografiche di certe parole ("yong", "heere", "deere", "divel", "bin", eccetera) permettono di stabilire che la composizione del *Timon* fu affidata a quello fra i due compositori dell'in-folio che era meno accurato e pronto nell'afferrare i problemi, e cioè al compositore designato come "B.". Non meraviglia perciò, che il testo sia tramandato in modo così sciatto e approssimativo, anche se una parte della non-rifinitura debba attribuirsi alla stessa fonte del testo, che, trattandosi di un'opera incompiuta, non c'è da aspettarsi che fosse messa, come suol dirsi, a punto.

Come si è detto, lo stato del dramma è anomalo: si ha l'impressione di scene preparate in vista di determinati svolgimenti che poi non vengono raccolti, come ad esempio, gli episodi di Ventidio, e del fool, che vengono accuratamente preparati e poi sfumano nel nulla. Tutta la parte di Alcibiade si sente che manca di una sua propria completa giustificazione, sia in se stessa, sia per quanto si riferisce alla relazione che si può istituire tra essa e la storia di Timone.

Senza contare la questione dei due epitafti del finale, che farebbe credere

d'aver sottocchio addirittura due soluzioni alterne segnate nel manoscritto durante la lavorazione, innanzi l'ultima scelta e ripulitura. Curiosamente, questo stadio imperfetto in cui l'opera si sorprende fu tolto ad argomento per provare che il *Timon* è il risultato d'un aggiustamento operato da Shakespeare su materiali grezzi fornitigli dal Wilkins, dal Chapman, dal Day, e dal Midleton, di un dramma di Shakespeare che abbisognava dell'ultima mano.

Entrambe queste supposizioni sono insostenibili appunto per la ragione che d'una cosa si può star certi, e che cioè questa rifinitura, di Shakespeare o d'altri, almeno nel testo che abbiamo ricevuto, non avvenne. Del resto, com'è noto, la teoria della collaborazione e della revisione rispunta ogni qualvolta si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un prodotto indegno di Shakespeare. Ma il *Timon*, come ben possono avvedersi orecchie fini e addestrate, contiene talune fra le pagine grandi del poeta, e in nessun modo si potrebbe sottrarglielo senza diminuirlo: e tanto più quelle orecchie potrebbero trarre la convinzione che proprio di Shakespeare si tratti, sol che facciano tanto di misurare tutte le sottigliezze stilistiche di certo impegno molto irregolare dei metri, dell'alternanza fra metro e prosa, e dell'uso della rima, che in questo dramma vien piegato a effetti certamente nuovi, ma nient'affatto casuali o arbitrari, anche se si potrebbe avvertire che, per una parte, dovettero essere sperimentali.

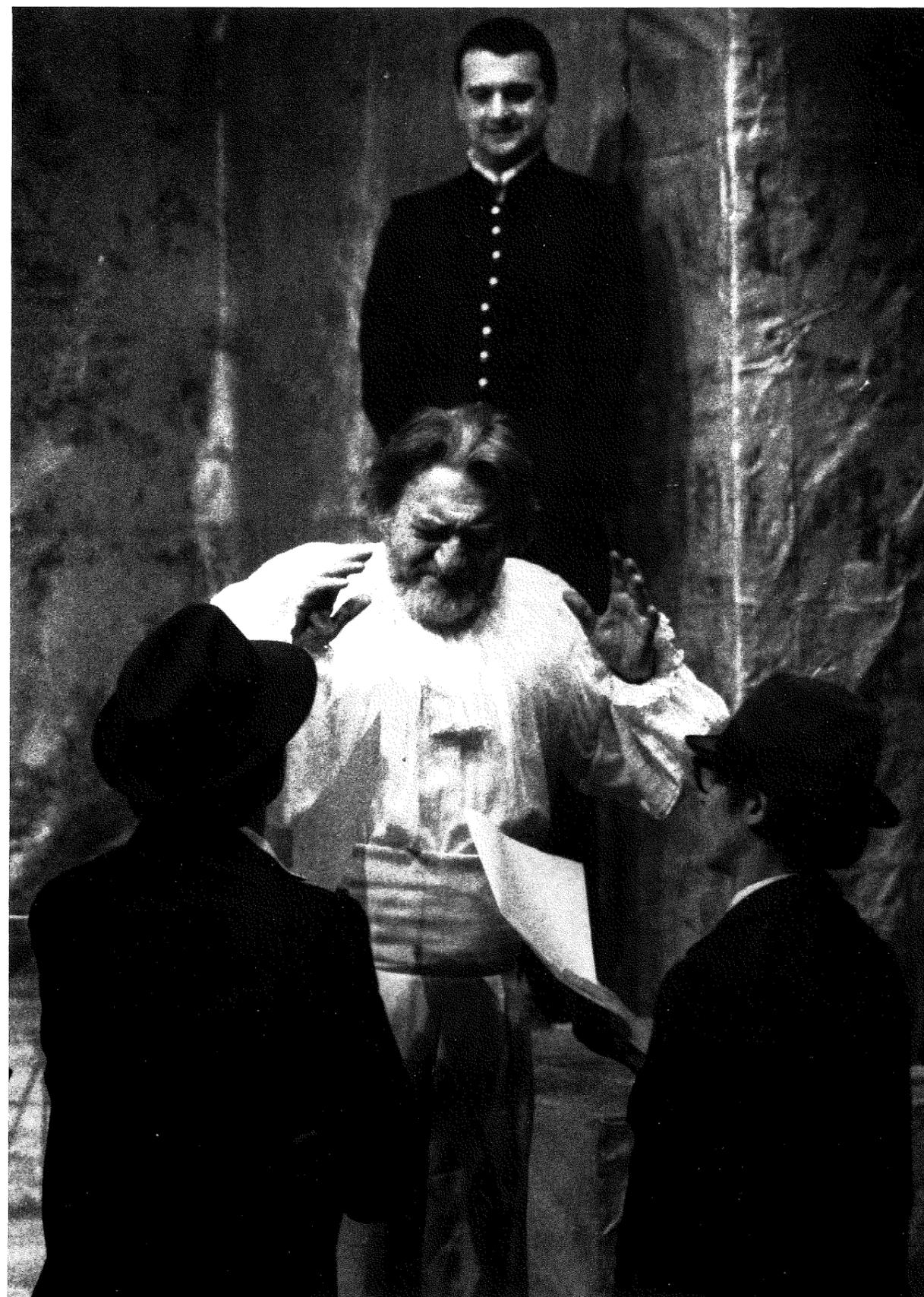
L'ultimo problema, s'intende, è collegato a quello della data. Ora il *Timon* è fra i drammi shakespeariani più difficile da datare perchè - mancando affatto d'ogni riferimento esterno: il primo sarebbe nella sua segnatura alla vigilia della pubblicazione dell'in-folio - ci si deve fondare esclusivamente su un esame interno e cioè su reazioni puramente personali alla tessitura stilistica, e al quadro degli affetti, delle passioni e dei risentimenti, pur venendo a mancare la possibilità di giudicare la struttura. Le reazioni alla prima catena di problemi sembrano quelle più sicure a configurare il caso: è chiaro che gli effetti da trarre da certe spezzature del ritmo (e anche del pensiero), Shakespeare non li

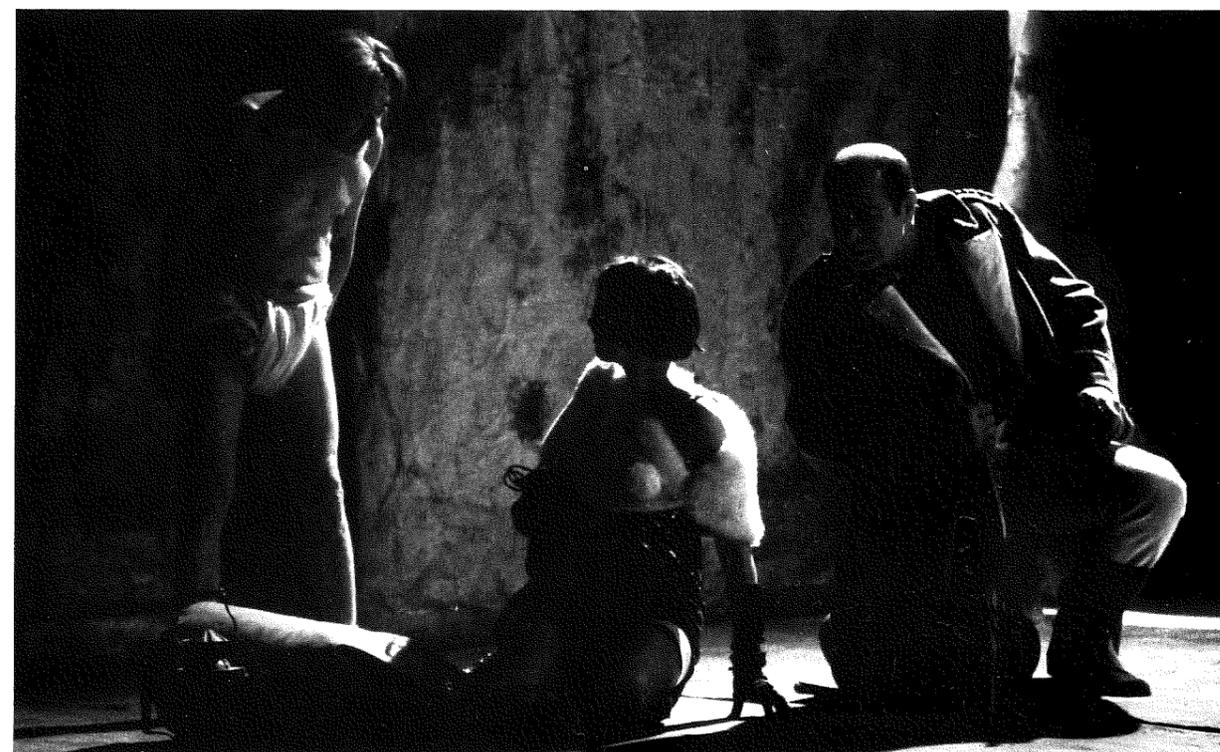


ha mai pensati con la cura, quasi ossessiva, che vi pone in Timon, prima di Othello, e cioè prima d'un momento da collocarsi tra il 1604 e il 1605.

Direi che questo termine si possa senz'altro prendere come base. Difficile risulta peraltro, decidersi per l'altro termine, dopo il quale Timon non potè esser scritto. Qui interverrebbero valutazioni legate al contenuto dell'opera. Vi si potrebbe vedere, bensì, un annuncio delle grandi tragedie, ma anche un disfacimento del loro mondo. In altre parole, si potrebbe tentare di istituire una relazione fra il Timon e la "Dark comedies", ovvero una relazione tra il Timon e i "romances", escludendo che l'opera possa essere stata composta durante il fervore che tenne occupato il poeta, a un di presso, tra il 1604 e il 1608-1609, da Othello a Coriolanus. E' parso difficile pensare che in questi anni di così sostenuta ala creativa, a Shakespeare mancassero le forze per condurre a termine un dramma che pure, a tratti, si era sollevato all'altezza dei maggiori ch'egli veniva componendo in quello straordinario giro di stagioni. D'altra parte, il caso, per qualche aspetto parallelo, del Macbeth, suggerirebbe una qualche incrinatura in questa adamantina persuasione. Se il Timon non potè esser composto, dunque, in questo periodo - il che non si vede come si possa escludere in modo reciso - , occorre collocarlo o all'inizio o alla fine di esso. L'umore deluso di cui il dramma testimonia, insomma, è più vicino al Troilus e a All's Well, ovvero al Cymbeline o al Winter's Tale? Chi scrive, pensa che il primo caso sia il più prossimo alla verità, ma non sono state spese argomentazioni assai fini per cercare di sentire in Timon l'anticipazione del mondo fiabesco dei "romances"; e nondimeno, un'affinità di sentimenti o di umore non può stabilire una datazione altro che approssimativa, e, d'altra parte, se si vuol prendere, come punto di riferimento, un dramma affine a Timon, credo che, come tutti i critici hanno avvertito, nessuno si presti meglio del Lear, che gira su temi analoghi - ; e, del resto, Lear è più vicino al mondo dei "romances" di quanto non lo siano Macbeth e Othello. La speculazione, come si vede, può essere varia quanto

difficile da governare, e insomma, da portare a un qualche risultato. La data del Timon, a questo modo, deve restare forse la più oscillante di tutto il canone, così come il testo ha da restare il più ambiguo: e questo potrebbe suggerire ancora una ipotesi, e che cioè Timon sia stato cominciato all'incirca dopo Measure for Measure, e che sia stato portato avanti a lunghi intervalli, in modo, insieme, negligente e disperato, fino al momento in cui, con Cymbeline, il poeta non intravide un mondo nuovo e nuovi problemi. Ma si tenga presente che il dramma potè ossessionare la fantasia di Shakespeare anche fino al momento in cui egli chiuse la sua esperienza, quasi rigenerandola, con la "storia illustre" di Henry VIII. L'ipotesi che, addirittura, il Timon non sia stato terminato perché nel frattempo intervennero l'infermità e la morte, non è stata, finora, avanzata, da qualcuno: ma vale quanto le altre, e forse più dell'altre ha suono di verità. Non c'è dubbio che il dramma si valse, come sua fonte principale, del Plutarco del North, in cui è una versione della storia di Timone, inserita nella vita di Marc'Antonio. La vita di Alcibiade, d'altra parte, è offerta da Plutarco come parallela a quella di Coriolano. Pure, in Plutarco è questione soprattutto dell'umore di Timone dopo che le delusioni subite ne han fatto un misantropo, mentre vien taciuto tutto quel che occorre innanzi e che determina quell'umore. Per questa parte, si è pensato che Shakespeare ricorresse al dialogo di Luciano Timone il Misantropo, nel quale pur con altri nomi e con diverso ordine e significato, ricorrono alcune situazioni che poi trovano un parallelo nei primi atti del dramma. La difficoltà è nella circostanza che non v'erano, per allora, all'inizio del '600, traduzioni inglesi di Luciano a disposizione: ma ve n'erano tre in italiano e una in francese e, come fa notare H. J. Oliver nella sua edizione per il New Arden (1959), la traduzione di Erasmo dei Dialoghi di Luciano in latino doveva essere fra i testi prescritti per le "grammar schools"; non solo, ma la relazione piuttosto vaga e imprecisa, anche se indubitabile, fra Shakespeare e Luciano è proprio quella che ci si





aspetterebbe come il risultato d'un frugare del poeta nelle sue memorie scolastiche.

La versione della storia di Timone nel Palace of Pleasure del Painter è solo una parafrasi di Plutarco e non contiene nulla, fra quanto Shakespeare ebbe a utilizzare, che non fosse già in North, e d'altronde si dovette notare che siccome il Painter cita solo uno dei due epitaffi - del resto tra loro contraddittori - che Shakespeare trascrisse e che lasciò nel manoscritto, e che di là passarono entrambi nella stampa, questi non dovette vedere Palace of Pleasure, o comunque non potè basare la sua versione solo su quel testo. Un Timone in terzine, fondato su una traduzione latina di Luciano, aveva fatto rappresentare il Bojardo per Ercole d'Este (pubbl. Scandiano 1500), e vi aveva aggiunto, anzi un quint'atto più narrativo che drammatico e per completare la vicenda e, soprattutto, per costruirvi sopra dei paradigmi etici. La storia era anche accessibile in spagnolo ne La Silva de varia Lección (1540) di Pedro Mexia, che fu tradotta in francese da Claude de Gruget (1552), di là da Pierre Boiastuau nel suo Théâtre du Monde (1558); a sua

volta, questa versione fu tradotta in inglese nel 1566 all'incirca da John Alday, e ristampata nel 1581. La traduzione del dialogo luciano di Thomas Heywood apparve troppo tardi (1637) perché Shakespeare potesse farne alcun uso; e, d'altro canto, è assai dubbi ch'egli facesse uso di tutte le fonti straniere che si son dette, anche se quelle potevano attestargli la reputazione del tema. Né c'è da pensare ch'egli si lasciasse influenzare da un dramma accademico, anonimo, che fu pubblicato dal Dyce, per conto della Shakespeare Society, solo nel 1842, un cosiddetto "old" Timon, di scarso o nullo valore, che sviluppa la materia, in senso drammatico, più che non Plutarco e Luciano: e comunque dedica parte dell'azione anche al Timone degli anni di prosperità. E' molto probabile che tutte le somiglianze - e son labili e ovvie - seppure son tali, derivino o da una fonte comune ovvero dalla piega che, naturalmente, una volta atteggiata certe situazioni finiscono poi sempre col prendere. Se Shakespeare davvero potè fermar l'attenzione sul "vecchio" Timon, varrebbe la pena di notare come migliorasse almeno un particolare.

Nell'ultimo invito per burla ai parassiti, una volta scopertosi, Timone non getta, come in Shakespeare, dei piatti d'acqua calda in faccia ai convitati, ma delle pietre, bensì, dipinte in modo da figurar carciofi.

E' possibile, ma non certo da potersi provare, che Shakespeare togliesse qualche accenno di Apemanto dalla distinzione operata da Montaigne ("Democritus et Heraclitus", Essais, I,L,) tra Timone (hâisseur de hommes) e l'atteggiamento di Diogene, ch'era invece quello d'un cinico professionale.

Non si sa di rappresentazioni del dramma innanzi la chiusura dei teatri nel 1642. Poté anche darsi che non ne avvenisse alcuna. Alla Restaurazione, il Timon fu assegnato al Dorset Garden; ma in luogo del dramma originale, vi fu recitato un adattamento di Thomas Shadwell, poi pubblicato nel 1678, che tenne le scene, ed anche con successo, fino alla metà del secolo seguente?

Questo Timon, in effetti, è di gran lunga il miglior rifacimento d'un dramma shakespeariano che vedesse mai le scene: nel senso - in qualche modo - previsto dallo stesso Shadwell, che, nella dedica al Duca di Buckingham, lo reputa tanto più degno d'essere accolto dal destinatario, "in quanto vi riconosce la mano di Shakespeare, che non mai seppe dare migliori colpi da maestro che non in quest'opera. Ed io posso dire, in verità, d'averlo saputo ridurre a un dramma".

Le novità sono molte, ma il gusto di lettore avvertito dallo Shadwell - il quale, nonostante il famoso attacco del Dryden in MacFlecknoe, che doveva rovinargli la reputazione, fu drammaturgo e poeta di schietta vocazione - gli consigliò di preservare anche molto del materiale originale, trascalto tra il migliore. Per non entrare nei particolari, si dirà che la maggiore violenza fu fatta aggiungendo un elaborato - ma nient'affatto pesante - intrigo amoroso. Timone ha dunque una fidanzata, Melissa, della quale conosciamo persino il padre. Melissa, è una civetta, modellata su una sorta di ruolo obbligato nelle commedie di costume della Restaurazione: cui lo Shadwell aveva prestato accenti vivacissimi in Epsom Wells, e ne presenterà in The Volunteers. Codesta

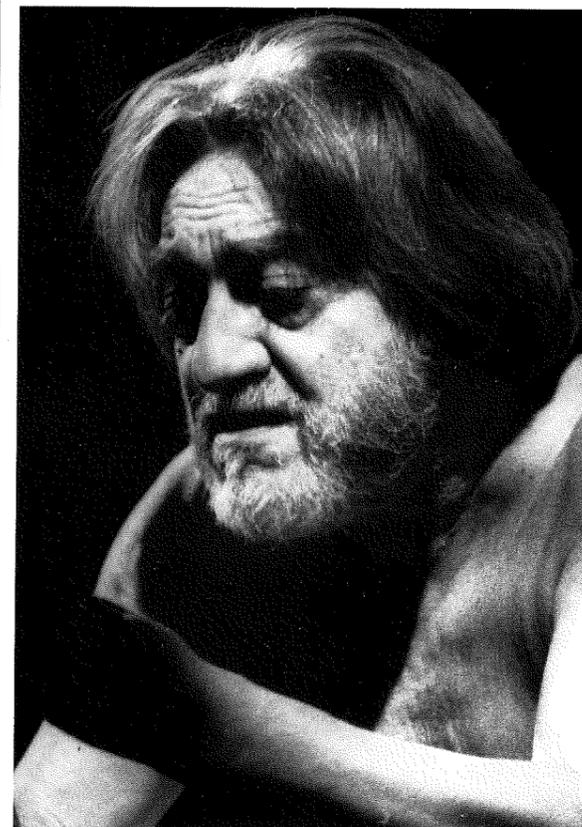
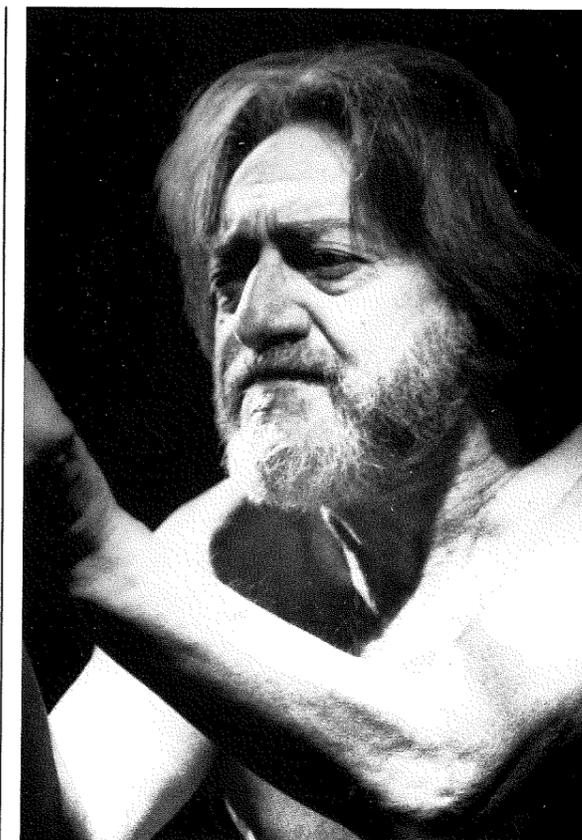
fidanzata, tuttavia, abbandona Timone quand'egli è abbandonato dalle sue fortune, e torna a farsi viva solo quando viene a sapere che, nel suo romitaggio, Timone ha scoperto un tesoro. Ma Timone ha anche un'amante, Evandra, di sentimenti assai più gentili ed eletti ed d'animo assai più leale che la promessa sposa. Le due donne sono cospicue in tutti i nodi essenziali e nelle svolte decisive dell'azione, prendendovi, in parte, Evandra il luogo del Siniscalco - un personaggio che, col nome di Demetrio, vien molto ridotto d'importanza e, praticamente, ha solo l'ufficio d'informar Timone dei suoi disastri finanziari - mentre Melissa assume qualche tratto fondamentale del Pittore, del Poeta, del Gioielliere. Così Evandra, pur abbandonata dall'amante alla vigilia delle nozze, segue Timone nella selva, e mitiga talmente le asperità della sua nuova vita da farsi accettare di bel nuovo nell'antico suo ufficio. Si assiste persino a una lite tra le due donne - senza risparmio d'ingiurie rococò - alla bocca della caverna, al termine della quale Melissa ha la peggio. Tenta costei allora di ingraziarsi Alcibiade, che tuttavia, messo sull'avviso, la respinge. Al sopraggiungere della propria morte (per veleno) Timone augura a Evandra una vita felice, ma costei, dopo che l'amante ha reso l'ultimo respiro, si pugnala sulla scena. Apemanto e Alcibiade hanno press'a poco la stessa parte che in Shakespeare, anche se un po' ridotta. Sono ampliate invece, le proporzioni della masque di Cupido, per la quale Henry Purcell scrisse quella squisita musica di scena per una edizione del 1693. Il banchetto per burla, anziché acqua bollente o carciofi, offre rospi e serpi.

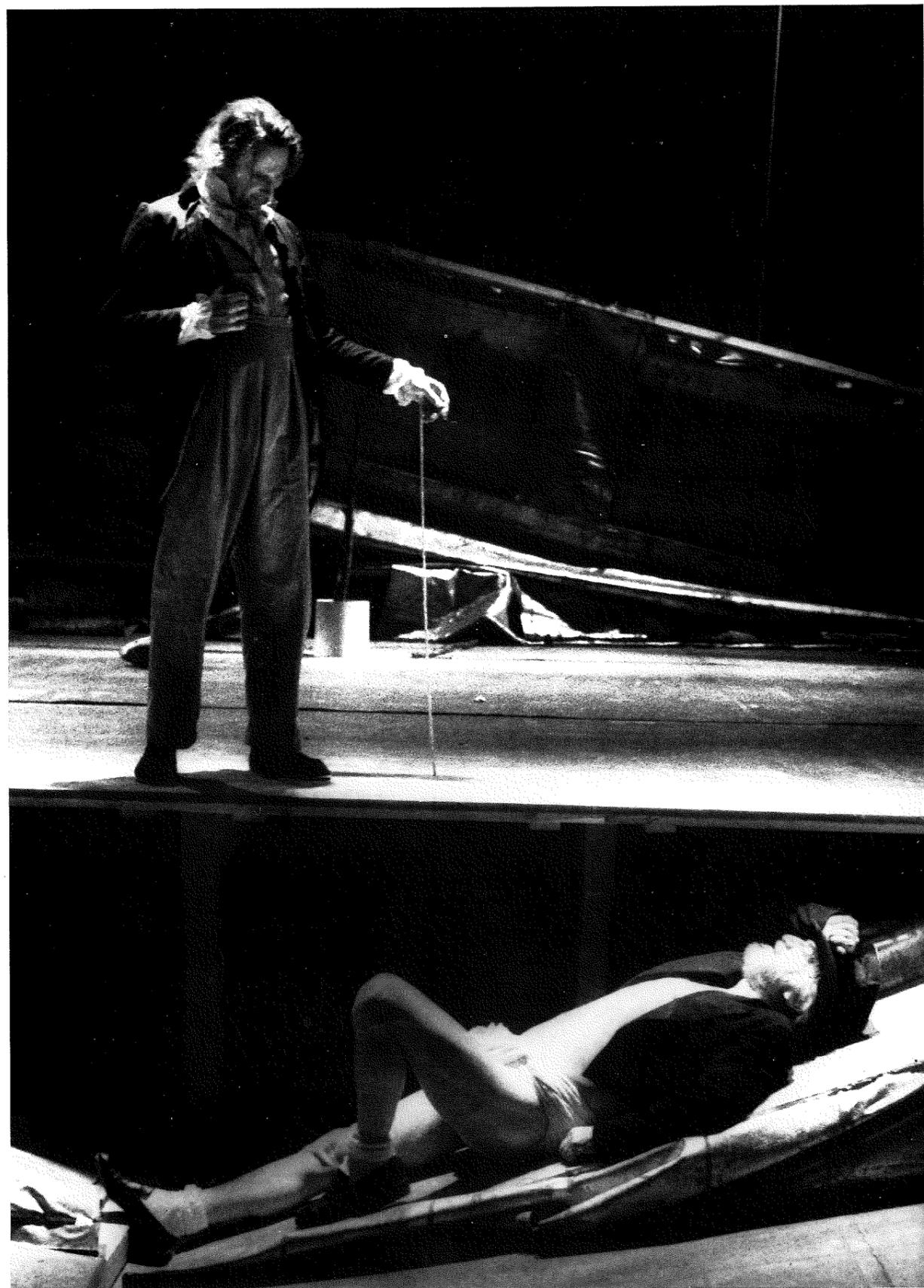
L'adattamento dello Shadwell fu recitato relativamente spesso, e la Betterton, che fu il suo primo interprete, seguirono il Mills, Barton Booth e Theophilus Cibber. Il testo originale, a quanto si può arguire, ebbe solo revival nel '700, e a Dublino (3 giugno 1761). Ma lo Shadwell fu soppiantato in qualche revival della seconda metà del secolo, anche a Drury Lane, da un nuovo adattamento di Richard Cumberland, in cui scomparivano le due donne di Timone e vi venivano sostituite da una figlia di lui,

Evanthe, la quale dopo aver seguito il padre nell'avversità, finiva, alla sua morte, con lo sposare Alcibiade, del quale era già l'amante.

Il Timon recitato da J. PH. Kemble a Dublino nel 1783 doveva essere la riduzione del Cumberland, perché nel documento che la testimonia, vi è ricordata fra gli attori una sola donna. Non si sa se il Kemble portasse il dramma a Londra. Al Victoria and Albert Museum è conservata una stampa che lo raffigura nella parte di Timone. Al Covent Garden, il dramma fu rappresentato in una riduzione, probabilmente dell'attore Hull, che recitò la parte di Siniscalco, nel maggio 1786. Non si hanno altre notizie sulla fortuna del dramma in quel secolo. Drury Lane ripresentò il dramma nel 1816, menando vanto di riportare in onore il testo originale, "omettendovi soltanto quel che ora si rende necessario omettervi, a causa del generale raffinamento dei costumi": che volle dire la soppressione delle due etère di Alcibiade. Edmund Kean recitò nella parte principale, ma non si poterono superare le sette repliche: Leight Hunt, in una cronaca drammatica, è diviso tra l'ammirazione e le riserve. Nel 1851 il dramma fu riportato sulle scene da Phelps al Sadlers Wells, nella versione originale con appena qualche taglio, e fu ripreso cinque anni dopo nello stesso teatro e dalla stessa compagnia. La prima messa in scena ebbe un tale successo che andò innanzi per quaranta repliche.

A Stratfort - on - Avon il dramma fece la sua prima comparsa nel 1892. Per una ripresa si dovette attendere il 1928. A Londra (1904) se ne vide una messa in scena di J. H. Leigh al Court Theatre, e, nel 1922, una di Robert Atkins all'Old Vic, con lo stesso Atkins (Timone). Recentemente il dramma è stato ripresentato all'Old Vic nel 1956, con Sir Ralph Richardson nel ruolo del protagonista. Il dramma è stato raramente rappresentato in Italia.





Il cammino di Timone raccontato dalle sue parole

TIMONE

(Entra Timone)

...No, no, non ho mai voltato le spalle ad un amico e il suo nobile animo val bene il mio aiuto: pago io il suo debito, il riscatto sarà inviato immediatamente e quando sarà libero, venga da me. Perché non basta aiutare il debole a sollevarsi, bisogna anche sostenerlo...

...Miei degni amici, le cerimonie son state inventate per dar lustro a false gentilezze e a saluti vacui, per ottenere e non per accordare; vera amicizia, invece, può farne volentieri a meno.

Accomodatevi, qui tutto è al vostro servizio. Alla mia felicità siete più cari voi di tutti i miei averi.

...Miei cari amici, gli dei han certamente provveduto che voi possiate un giorno offrirmi il vostro aiuto. Perché se no sareste miei amici? Per quale motivo portereste davanti a mille altri questo bel nome, se non foste veramente i più vicini al mio cuore? Perché mai avremmo bisogno di amici, se non avessimo mai bisogno di loro? Sarebbero le creature più inutili del mondo, al pari di strumenti deliziosi, che in custodie appesi alle pareti, tengon per sé i propri accordi. Spesso ho desiderato di essere più povero, per sentirmi più vicino a voi.

Siamo nati per scambiarci il bene e cosa possiamo chiamar a miglior diritto nostro se non ciò che appartiene ai nostri amici? Che dolce consolazione sapere di poter disporre come fratelli, l'uno del patrimonio dell'altro! O gioia, che muore in pianto già prima di essere nata! I miei occhi non posson trattenere le lacrime. Per nascondere la loro debolezza, bevo alla vostra salute...

...L'assiduità delle vostre visite mi è così gradita che non sarà mai abbastanza quel che do, agli amici vorrei regalare regni interi, e non essere mai stanco...

...Flavio come debiti? Dimmi, com'è possibile che mi si faccia ressa attorno con intimazioni per somme rifiutate, termini scaduti, debiti da tempo dovuti a detrimento del mio onore?..

*...Il mondo è solo una parola e se vi appartenesse, temo che lo regalereste nel tempo di un sospiro (Flavio)
Forse hai ragione... (Timone)*

...Le mie intenzioni sono sempre state nobili. Forse sono stato incauto nel dare, mai infame. Perché disperare? Hai perso la testa al punto di credere che non abbia più amici? Rassicurati, se volessi attingere allo scrigno del loro amore, se volessi saggiare con prestiti il contenuto dei loro cuori, potrei disporre di tutti i loro beni così come ora permetto a te di parlare...

...E in un certo senso, questa mia necessità è un dono del cielo. Sì, benedico i miei debiti. Grazie a loro posso pesare i miei amici. E vedrai come ti sbagli a giudicare la mia situazione. La mia ricchezza sono i miei amici...

...Come? Mi si impedisce di passare? Non sono più libero; la mia casa è diventata la mia prigione? Il luogo dove ho vissuto nella gioia mi chiude le porte in faccia come gli uomini il loro cuore?...

...Gli dei chiedono il vostro ringraziamento. Oh, grandi benefattori! Innondate di gratitudine la nostra compagnia. Beneficateci coi vostri doni e acquistate gloria in cambio! Ma mettete da parte qualche dono per il futuro se non vorrete essere disprezzati. Date a ciascuno solo quanto basta, perchè nessuno debba prestare all'altro. Poichè se il bisogno vi obbligasse a chiedere un prestito agli uomini, gli uomini vi volterebbero le spalle.

Rendete il banchetto più amato di colui che lo offre! Fate che nessuna compagnia di venti persone manchi di venti scellerati; e se dodici donne ne fanno parte che una dozzina d'esse siano ciò che sono. E quanto al resto delle vostre creature, se c'è qualcosa in loro che è ancora incorrotto portatelo a corruzione e annientatelo. E quanto ai miei amici qui presenti poichè non sono niente per me non benediteli per niente e che al niente siano invitati.

Togliete i coperchi! Ed ora leccate, cani! Non meritate che vi venga servito un pranzo migliore branco di farisei! Fumo e acqua cotta fan la vostra virtù. Parassiti disgustosi buffoni alla corte della sorte compagni di stalla, leccapiatti, falene, banderuole, nebbia assassini con 'sorrisi' sulle labbra e lupi che



porgono la zampa! Questo è l'ultimo gesto di Timone: lavo l'adulazione con la quale vi siete imbellettati, e vi inaffio il volto con la sciacquatura che si impiastri come la vostra menzogna!
Cosa, te ne vai? Prima prendi la tua purga, anche tu, e tu.
Rimanete. Voglio dare a voi, non prendere da voi! Eccovi gli avanzi!

...Lasciate che vi guardi solo una volta ancora, o mura, che custodite i lupi! Sprofondatevi nella terra, non difendete più Atene. Matrone scatenatevi nella lussuria, fanciulli ribellatevi, schiavi strappate i senatori dai loro banchi e governate al loro posto. Bancarottieri sfoderate i vostri coltelli e tagliate la gola ai vostri creditori. Servi rubate a mambassa, i vostri padroni sono ladri in grande stile che rubano all'ombra della legge. Alzati serva, corri nel letto del tuo padrone, sua moglie è al bordello. Giovane figlia fatti stuprare sotto gli occhi di tua madre. Figlio più giovane toglì la gruccia al padre claudicante e picchialo finché il cervello gli schizzi dalla testa. Pietà, timore, devozione, verità, rispetto, ordine, fedeltà, giustizia, onestà, rovesciatevi con furia sovversiva nel vostro opposto e instaurate il caos. Peste, flagello d'uomini, ammassa sopra la città matura per il colpo di



grazia la tua potente febbre densa di veleni! L'alito appesti l'alito e sia fonte di contagio: seminata di vesciche purulente sia Atene e un morbo incoercibile ne sia il raccolto. Tu, città che disprezzo, nulla di te porto via con me, se non la mia nudità. Prendi anche quella, se la vuoi, e sii stramaledetta! Timone se ne va dove la belva più feroce gli dimostra ben più amore degli uomini. Oh Dei, ascoltate voi tutti, fate che invecchiando in Timone non si indebolisca mai il suo odio per l'umanità...

...Sole benedicente! Alza dal terreno fetide esalazioni! Sotto le orbite di nostra sorella luna, infetta l'aria che respirano gli uomini.

Chi oserà chi è così puro da osare alzarsi in piedi e dire con sincerità: quell'uomo è un adulatore. Se lo è uno lo sono tutti gli altri perchè ogni gradino della scala viene lisciato da quello che sta sotto.

Tutto è obliquo, non c'è niente di diritto nella nostra maledetta natura, se non la malvagità che va dritta al suo scopo. Per questo finiscano le feste, finisca la compagnia degli uomini. Timone disprezza ogni suo simile e anche se stesso. Che la distruzione azzanni l'umanità. Terra dammi solo radici e a chi ti chiede di meglio insaporiscigli il cibo col tuo veleno più potente. E questo cos'è? Oro, oro, oro, prezioso scintillante oro.



No, dei, non cambio la mia decisione. Radici, solo radici, sì. Chiedo radici e non insensati prodigi. Un po' di questo fa diventare bianco il nero, bello il brutto, giusto l'ingiusto, nobile il volgare, giovane il vecchio, valoroso il vigliacco.

Ah, dei, perchè? Perchè questa roba, che cos'è? Questo allontanerà da voi sacerdoti e fedeli. Questa gialla carogna fa e disfa religioni. Dà ai ladri cariche importanti, li mette sui banchi del senato, votati, riveriti ed applauditi. E' questo che fa risposare la vedova stantia questo la profumerà e le restituirà la giovinezza dei giorni dell'aprile.

Vieni fuori, polvere maledetta, maledetta puttana dell'umanità che semini discordia fra la marmaglia degli uomini. Io ti farò agire secondo la tua vera natura....

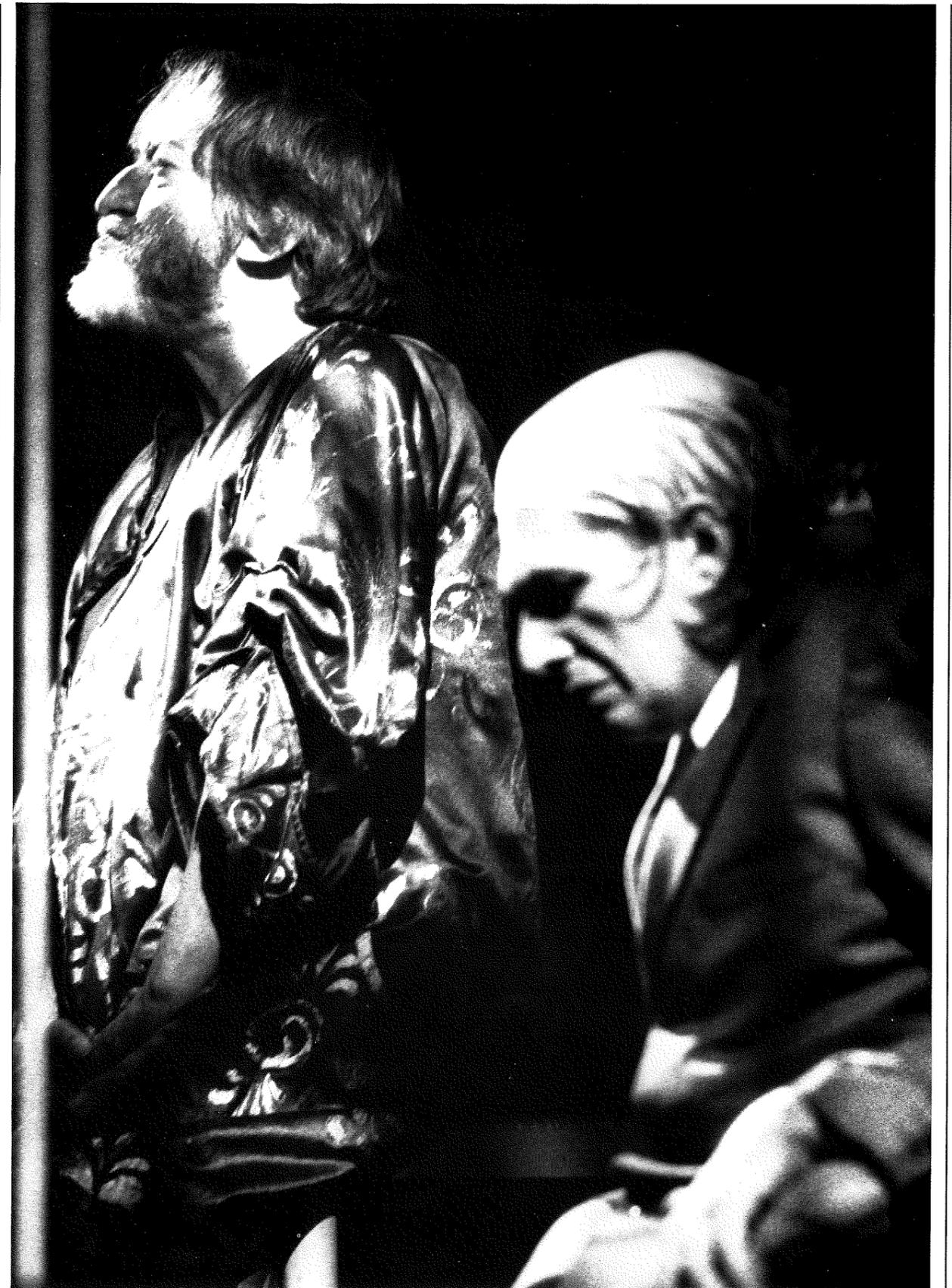
.... Sii come la peste planetaria, che Giove sparge nell'aria putrida delle città corrotte. Che la tua spada non risparmi nessuno. Copriti le orecchie e gli occhi con una corazza che non lasci penetrare né le urla delle madri, delle fanciulle e dei bambini, né la vista dei sacerdoti in processione che verranno verso di te con i loro sacri paramenti che hanno benedetto le bandiere e il sangue di tutte le guerre...



...Resta la puttana che sei instilla consunzione nelle ossa degli uomini fiaccane le membra, spezzane il vigore. Impesta il prete che tuona contro i piaceri della carne e non crede a ciò che dice. Fai cadere il naso a chi fiutando il suo particolare interesse gli corre dietro e trascura il bene generale. Con la tua arte soffoca e dissecca la fonte di ogni erezione. Ecco ancora oro infetta il prossimo tuo come te stessa, e che il fango vi ricopra tutti!...

...Inaridisci ogni tua fonte, i tuoi campi e le tue vigne. Che l'uomo non possa più trarne quelle bevande deliziose e quei bocconi succulenti che gli ingrassano il cervello e gli impediscono ogni pensiero...

...Dicono che mi imiti e ti comporti come me. Questa non è la tua natura. E' solo un'infezione, una piccola crisi di malinconia puerile dovuta a un mutamento di fortuna. Che significa questo luogo e questa vanga? Questi stracci e quest'aria cupa? I tuoi amici continuano ad avvolgersi ancora in abiti di seta, bevono vino, giacciono sul morbido e si inebriano di voluttà nei loro profumi malati. Ti hanno dimenticato, Timone non è mai vissuto...



...Vedi, se tu indossassi questi stracci per castigare il tuo orgoglio bene, ma tu lo fai per forza. Saresti cortigiano se non fossi mendicante... (Apemanto)

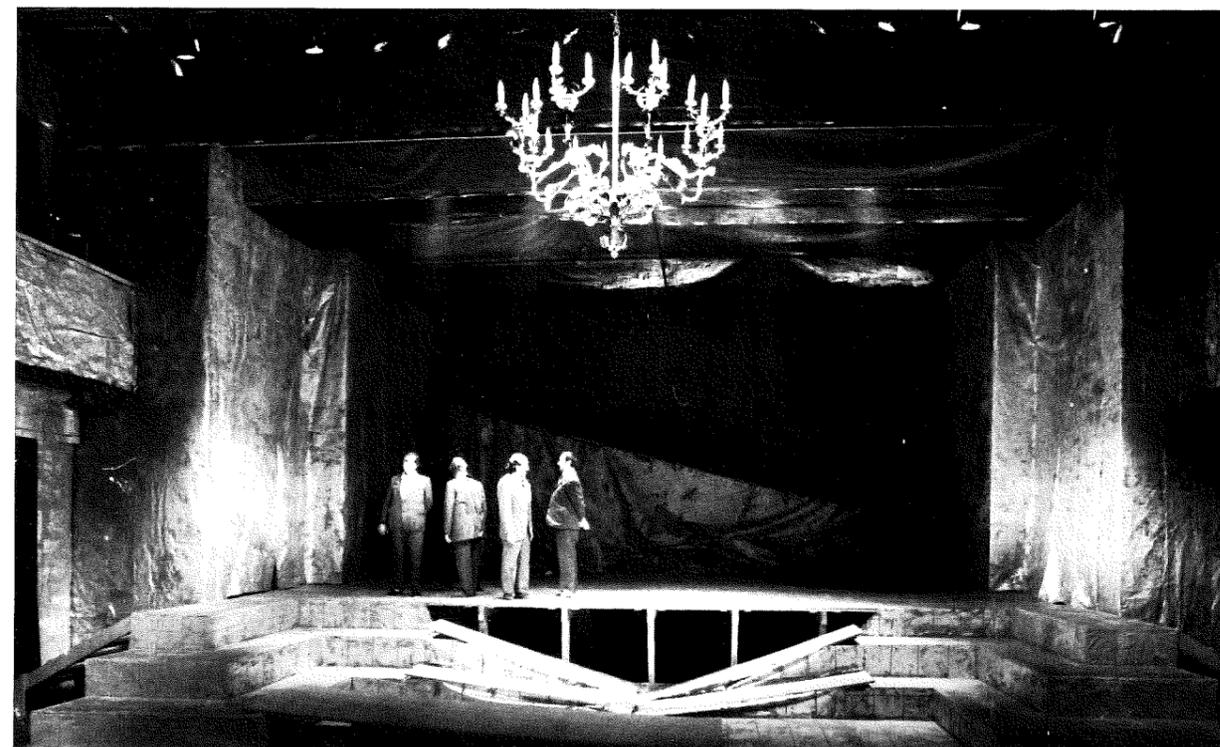
...Tu sei uno schiavo mai stretto dalle morbide braccia della fortuna; sei nato cane; avessi proceduto tu, al pari mio, fin dalla culla sulla dolce via che il nostro breve mondo offre a chi può sorridere ad ogni suggestione, saresti sprofondata in gozzoviglie, avresti dissipato il tuo giovane vigore in ogni letto di delizie e mai avresti prestato orecchie ai tuoi stessi ammonimenti. Io invece che sedetti al mondo come ad un banchetto avevo le lingue, gli occhi, i cuori degli uomini al mio servizio più di quanti potessi impiegarne. Tutti erano attaccati alla mia pelle come le foglie alla quercia, e al primo vento dell'inverno caddero dai rami lasciandomi solo nudo e indifeso nella tempesta. Sopportare questo per me, che ho conosciuto solo il meglio, è duro.

...Tu non hai mai conosciuto il giusto mezzo. Solo i due estremi. Quando sguazzavi nell'oro e nei profumi si rideva della tua raffinata stravaganza. Adesso che sei uno straccione ti si disprezza... (Apemanto)

...Questo mondo falso mi dà la nausea. E niente voglio amare di esso, nemmeno il necessario. Ora, Timone scava la tua fossa. Starai vicino al mare, e la sua spuma leggera si frangerà ogni giorno sulla tua lapide...

...Timone scrivi il tuo epitaffio. Che la morte, in me, possa ridere della vita degli altri. O tu, dolce assassino di re, preziosa causa di divorzio tra padre e figlio, tu splendente corruttore del letto più puro tu sempre giovane, fresco, amato e delicato seduttore. Tu, Dio visibile che saldi insieme cose incompatibili e fai sì che si bacino, tu che parli con ogni lingua e per ogni fine. Tu che smascheri ogni cuore, guarda si ribella un uomo che fu tuo schiavo, consuma la tua forza per confonderli tutti e che la bestialità diventi padrona di questo mondo...

...La lunga malattia della vita in me sta cominciando a guarire e il nulla mi porta il tutto. Andate e continuate a vivere. Alcibiade sia la vostra peste e voi la sua.



E dite agli ateniesi che per alleviare le loro pene, la paura dei colpi del nemico, i dolori, le perdite, gli spasimi d'amore, e le altre afflizioni che il fragile vascello della natura deve sopportare nell'incerto viaggio della vita, userò loro una gentilezza, insegnerò loro come prevenire l'ira furente di Alcibiade.

...Qui, vicino alla mia grotta cresce un albero, che dovrò tagliare, per mie necessità dite ai miei amici, dite a tutta Atene, ai nobili ed al popolo dal più illustre al più umile: che chi desidera porre fine alle sue pene si affretti a venire qui, prima che io abbatta l'albero, e ci si impicchi. Vi prego salutateli tutti da parte mia. E la mia pietra tombale sia il vostro oracolo. Labbra, ancora poche parole, poi basta. Il contagio e la peste pongano rimedio al male. La tomba sia il solo lavoro dell'uomo, e la morte il suo solo guadagno. Spegni i tuoi raggi sole, Timone esce di scena...

SALONE PIER LOMBARDO

Organismo stabile di produzione teatrale diretto da Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah

Segretaria generale: Angela Cauzzi
Amministrazione: Andrea Forcati
Amministrazione di compagnia Rosanna Forcati
Centro documentazione e capo ufficio stampa: Andrea Bisicchia
Pubbliche relazioni e ufficio stampa: Nicola Germani, Chiara Maraviglia
Direzione di sala: Giancarla Frisina, Alessandra Grossi

Programma realizzato dal centro documentazione Salone Pier Lombardo
Andrea Bisicchia, Nicola Germani, Chiara Maraviglia
Editing elettronico
Giancarla Frisina, Alessandra Grossi
Progetto grafico - Gandini & Rendina



personal computer shop

Apple Center

Via Leonardo da Vinci, 36
 20090 - Trezzano S/N.
 tel. (02) 44.50.149/641

Via Melzi d'Eril, 3
 20154 - Milano
 tel. (02) 33.133.49 - 33.101.727

UNA MELA A TEATRO? (e non stiamo parlando di Adamo ed Eva!)

Scherzi a parte,
 stiamo parlando del Personal Computer
 più "amichevole" verso l'utente che ci sia:

il Macintosh di Apple.

Stiamo già dando una mano a questo teatro
 con i suoi problemi di gestione di indirizzi per abbonamenti,
 impaginazione del programma (che state leggendo . . .), testi, etc.

Pensiamo che potremmo dare una mano anche a voi,
 se avete qualche problema analogo.

Chiamateci, o spedite il tagliando di risposta a piè pagina,
 Vi chiameremo noi!
 Per adesso Vi auguriamo un buono spettacolo
 (e gli spettacoli del Pier Lombardo sono buoni!)

... e se volete provare a sorridere di un Vostro problema ...



PERSONAL COMPUTER SERVICE

Siamo in grado di risolvere Vostri problemi di testo, impaginazione, grafica e presentazione
 (in modo professionale e veloce)

Sono interessato a saperne di più

Nome

Cognome

Indirizzo

Telefono