

LAURA CANNAVACCIUOLO

LA CASA A TRE PIANI DI LUIGI ANTONELLI:
VARIAZIONI SUL MITO DI CASSANDRA

E quel grido racchiuso nel silenzio, mi parve il medesimo grido di Cassandra,
quando vaticina l'odore di sangue nella casa di Atreo.
Era il medesimo grido selvaggio con cui la fantasia tragica
ha marcato per la prima volta il nostro senso della vita.
Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo
e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo.
La parabola della tragedia, forse, è intatta.

(George Steiner)

La cultura letteraria d'inizio Novecento è caratterizzata da una decisa vocazione anti-naturalista che tende a tradursi, soprattutto in ambito teatrale, in una rinnovata ispirazione tragica. I mutamenti geo-politici dell'Europa, le cicatrici insanabili dei due conflitti mondiali, il progressivo sgretolarsi delle istanze positivistiche, uniti all'incalzante ascesa delle speculazioni nietzschiane, segnano una frattura profonda nell'immaginario letterario primo novecentesco che recupera e riscopre il proprio interesse per il mito greco e per la sua naturale elaborazione formale, la tragedia.

La produzione teatrale italiana, in particolare, recupera il racconto arcaico nel corso degli anni Venti, quando, esaurite le energie rivoluzionarie dell'Avanguardia (Scapigliatura, Futurismo e Realismo Magico), anche le fortunate formule del Grottesco stentano a risultare efficaci di fronte ad uno scenario storico e sociale in graduale disfaccimento. Un breve excursus tra le produzioni di quegli anni, del resto, rende ben chiaro il quadro di tale ragionamento: dal *Ciclope* (1919) di Pirandello al *Glauco* (1919) di Morselli, da *La tela di Penelope* (1923) di Calzini al *Ratto di Proserpina* (1933) di Rosso di San Secondo, la rinascita estetica del mito appare assai diffusa e, seppur rivisitata in chiave moderna, conserva i caratteri essenziali dell'archetipo attico.

Tuttavia, sono proprio gli autori della «giovane schiera»¹ – Rosso di San Secondo, Antonelli e Cavacchioli – a riscoprire la dimensione arcaica e *dionisiaca* del mito rivisitandolo in forme antieroidiche e borghesi, secondo una prospettiva antimuseale e marcatamente attualizzante.

Tra gli esempi più fortunati di tale procedura *La casa a tre piani* (1924) di Luigi Antonelli è sicuramente il dramma che offre maggiori suggestioni: con questo testo, infatti, il drammaturgo abruzzese – noto al grande pubblico per la sua fortunata commedia d’esordio, *L’uomo che incontrò se stesso* (1818) –, si allontana dalle istanze grottesche che avevano caratterizzato la sua prima produzione per indirizzarsi in maniera ancor più decisa lungo la via del *fantastico*, quella stessa che lo aveva contraddistinto nel vasto panorama dei giovani drammaturghi d’inizio secolo.

Rappresentata all’«Olympia» di Milano il 16 dicembre 1924 per la compagnia di Emma Gramatica, *La casa a tre piani* ha per protagonista La Spiritata, una giovane fanciulla che possiede il dono della veggenza: evidentemente, pur essendo collocata in un contesto borghese, la sua vicenda rinvia al mito di Cassandra il cui archetipo, seppur depurato dei caratteri eroici, permane nella rappresentazione quale sostrato fondante.

Prima di analizzare il testo di Antonelli, dunque, è opportuno recuperare i nuclei generativi del mito di Cassandra attraverso la sua stratificazione storica, con particolare attenzione alle sue versioni teatrali.

1. LA FIGURA DI CASSANDRA NELLA TRAGEDIA GRECA

Tra le fonti più importanti per lo studio del mito di Cassandra,

¹ «Questa nuova generazione di commediografi sbocciati fuori nel dopoguerra – ma che della guerra non sono la germinazione e il prodotto perché non ne hanno sofferto e gioito, e non ne sentono nelle opere loro le conseguenze terribili, e son lontani con la mente e con il cuore dal rinnovamento e dallo sconvolgimento immani che essa ha provocato nelle coscienze e negli intelletti – questi commediografi[...] si danno l’aria di far grande, di rinnovar l’arte, di mandar sulla scena una ventata di nuovo, che deve spazzar via tutto il vecchio rancidume, tutto il qualcito ciarpame, che [...] fu pietra angolare di ogni scenica costruzione», in Marco Praga, *La giovine scuola*, in Id., *Cronache teatrali*, 1920, Milano, Treves. 1921, pp. 61-62.

il teatro attico è sicuramente la testimonianza letteraria più rilevante non foss'altro perché, come è stato più volte sottolineato, la tragedia rappresenta la massima *forma* in cui il mito si è storicamente tradotto nella sua completezza.²

Assente nella tragedia sofoclea, la figura di Cassandra assurge a ruolo di protagonista nell'*Agamennone* (458) di Eschilo e nelle *Troiane* (415) di Euripide.³

Nella tragedia di Eschilo, la donna riveste un ruolo centrale anche se la sua presenza resta concentrata al IV episodio quando, condotta ad Argo dopo la caduta di Troia, Cassandra preannuncia la propria morte e quella di Agamennone per mano di Clitemnestra; la sua profezia, però, non è creduta poiché, come lei stessa racconta al Coro, ella è condannata a tale maledizione da Apollo in seguito al suo rifiuto di concedersi al Dio. L'intuizione di Eschilo risiede nella maniera in cui egli concepisce e realizza il momento della divinazione di Cassandra, abilmente costruita su un piano fisiologico oltretutto psicologico: il momento della profezia, nota infatti Romagnoli, viene elaborato come una «crisi epilettica»⁴ nella quale si alternano simmetricamente delirio e stasi.⁵ Alla sua prima entrata in scena, difatti, Cassandra appare estraniata, fuori dal mondo e, alle domande di Clitemnestra e del Coro, risponde con un enigmatico silenzio; l'afasia viene poi superata dal grido, e la profezia – così urlata –, è espressa attraverso oscure immagini teriomorfiche:

CASSANDRA. Ahimè. Ahi! Vedi, vedi!
Tieni, tieni lontana
Dal toro la giovenca!
L'afferra al peplo con le negre corna,

² Tra le fonti del mito è necessario ricordare la presenza della profetessa Cassandra nella poesia omerica, nel ciclo epico delle *Ciprie*, nella lirica arcaica, nel poema di Licofrone, l'*Alessandra*, fino ad arrivare all'*Eneide* virgiliana.

³ In realtà il personaggio di Cassandra compare anche in *Andromaca* (425) in cui la fanciulla profetizza le sciagure seguenti la nascita di Paride, e in *Ecuba* (423), dove viene sviluppato il tema dell'amore di Agamennone per Cassandra fonte di nuove sventure.

⁴ Ettore Romagnoli, *Agamennone*, in Eschilo e Sofocle, *Le tragedie di Eschilo e Sofocle*, Bologna, Zanichelli, 1966, p. 274.

⁵ *Ibidem*.

a tradimento lo colpisce: piomba
 nel bagno molle ... di feral lavacro
 insidioso a te la storia narro⁶

Inizialmente, dunque, il «furor divino» di Cassandra muove «vaticini ambigui»⁷: gli oracoli procedono per visioni enigmatiche fino al momento in cui la *hybris* cede il passo alla *ratio* («non per via d'enigmi più vi favellerò»).⁸ Nel complesso dell'azione drammaturgica riguardante Cassandra, Eschilo alterna tre deliri e tre stasi; la scena si conclude, infine, col presagio della propria fine da parte della fanciulla che si avvia verso la morte con singolare distacco: la vergine divina riconosce il vento fatale («un alito come di sepolcro»)⁹ e, con tono rassicurante, si congeda con queste parole:

CASSANDRA. Basta la vita! Ospiti, ahimè! Non gemo,
 come in cespuglio augel, di terrore vano.¹⁰

Nelle *Troiane* di Euripide, invece, la figura di Cassandra compare già nel Prologo, quando Poseidone rievoca l'oltraggio alla verginità della fanciulla da parte di Aiace. Durante la presa di Troia, infatti, Cassandra si rifugia nel tempio di Atena inseguita dal comandante greco; ella raggiunge la statua della dea per cercarvi asilo ma egli, incurante di ciò, la afferra e abusa del suo corpo. Alla caduta della città, segue la spartizione delle prigioniere di guerra tra i capi argivi: Agamennone, quindi, sceglie l'amata Cassandra per sottrarla al sorteggio del bottino. La divinazione della fanciulla, a questo punto, giunge in forme molto diverse da quelle ravvisate nell'*Agamennone*: ella pratica un tipo di profezia "razionale" (solo in parte presente anche in Eschilo), ma alla cui comprensibilità né sua madre Ecuba, né il Coro, né Taltibio rispondono, negandone addirittura lo statuto di vaticinio: secondo la prospettiva di costoro, infatti, Cassandra è una folle, una baccante invasata dal delirio:

⁶ Eschilo, *Agamennone*, in Eschilo e Sofocle, *Le tragedie di Eschilo e Sofocle*, cit., p. 324.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 326.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 333.

ECUBA. Ahimè!
 Non ora...
 Cassandra che delira,
 disonore dei Greci,
 non fatela uscire ora, la Menade!¹¹

Anche se palesemente sotto il controllo della razionalità, le parole della vergine sono giudicate oscure e la sua visione, parimenti, frutto di un delirio dionisiaco.¹²

Dall'*Oresteia* di Eschilo alle *Troiane* di Euripide, dunque, l'immagine della fanciulla divina assume una caratterizzazione duplice: se Eschilo ne accentua la femminilità apollinea, ispirata e necessitata dal destino, Euripide ne rimarca soprattutto l'indole dionisiaca e delirante per evidenziarne lo stato di eccezionalità e di isolamento.

2. LE DINAMICHE DELLA DIVINAZIONE

Al di là delle diverse versioni del mito, la divinazione di Cassandra segue un *modus* nel complesso coerente che permette di individuarne senza esitazione le specificità.

Innanzitutto, l'elemento fondamentale della sua caratterizzazione è la verginità, sinonimo di purezza e spiritualità rimarcata, peraltro, dall'etimologia stessa del suo nome.¹³

In secondo luogo, il momento della divinazione si distingue in due fasi: quello della Veggenza (durante la quale la fanciulla è in estasi, investita da visioni che trasmette verbalmente senza mediazione razionale), e quello della Profezia (quando la razionalità della profetessa interviene per tradurre e organizzare le visioni in parole intelligibili e in espressioni sintatticamente organizzate). A questi due stadi corrispondono due diverse forme di divinazione e due diverse figure: quella della folle, priva di ragione, cui si oppone quella razionale e cosciente.

¹¹ Euripide, *Troiane*, a cura di Laura Pepe, Milano, Mondadori, 2000, p.17.

¹² Sempre Ecuba a Taltibio: «Ecco mia figlia,/ Cassandra, che corre qui invasata dal Dio» (ivi, p. 27); e più avanti: «figlia mia, Cassandra invasata dagli dei,/per quali sciagure hai perduto la tua castità!» (ivi, p. 39).

¹³ Dal greco *ke-sa - da- ra*: "colei che respinge l'uomo". Questo aspetto, del resto, ha grande rilevanza in due particolari episodi del mito in relazione ad Aiace e ad Agamennone.

La peculiarità della condizione di Cassandra, infine, consiste nel fatto che anche quando la formulazione del messaggio oracolare raggiunge il massimo grado di chiarezza e quindi di intelligibilità, a causa della condanna di Apollo ella non viene creduta. La sua vicenda, dunque, è metafora tragica della condizione di chi pur possedendo una verità viene schernito o ignorato.

3. *LA CASA A TRE PIANI*: LA STORIA

La scena si apre in una camera da pranzo posta al primo piano di una imprecisata palazzina della quale si festeggiano i cento anni: al banchetto sono presenti gli inquilini della casa e una donna anziana, La Nonna, anch'essa centenaria:

Ella ha quasi l'età della casa di cui si celebra il centenario. È sorda e muta, ma ha gli occhi espressivi, vivacissimi, con i quali ha l'aria di sopporre alla sua duplice infermità.¹⁴

Costei, dunque, non ode e non parla, quasi un relitto fisiologico di un'altra dimensione che si trascina nel presente senza realmente appartenervi.

I commensali, invece, riuniti a gozzovigliare vivacemente, chiedono al Dottore di invitare al tavolo anche la nipote della Nonna, la fanciulla che risiede al terzo piano a tutti nota per le sue profezie. Il Dottore, allora, sale all'ultimo piano e convince la ragazza ad unirsi alla festa e, dopo le numerose richieste da parte dei convitati, ella vaticina: «qualcuno – entro otto giorni – deve morire in questa casa».¹⁵ A questa sentenza, seguono le reazioni disperatamente grot-

¹⁴ Luigi Antonelli, *La casa a tre piani*, in Id., *Teatro*, a cura e con un saggio introduttivo di Luciano Paesani, Prefazione di Franca Angelini, Pescara, Amici del libro abruzzese, p. 317. L'afasia della Nonna: invero, riconduce l'ambigua tipizzazione dell'anziana ad alcune singolari figure della letteratura novecentesca – mi riferisco soprattutto al Serafino Gubbio pirandelliano come pure ad alcuni personaggi del teatro di Eduardo – in cui, il rifiuto per la vita si fa auto-esclusione e, di conseguenza, eterno silenzio. La centralità del personaggio della Nonna è marcata, del resto, proprio dalla sua onnipresenza silente e, non a caso, è a lei che l'autore affida la scena finale del dramma consacrandola, insieme alla Spiritata, a vera protagonista del dramma.

¹⁵ Ivi, p. 325.

tesche degli inquilini: ognuno crede di essere la vittima predestinata e cerca vane conferme negli occhi della veggente. La Spiritata, intanto, colta da malore improvviso, si rifugia al secondo piano, dove c'è l'appartamento del dottore.

Il II atto si apre nell'abitazione del medico posta al secondo piano: La Spiritata ringrazia il Dottore delle sue cure quando, con improvvisa e disarmante semplicità, ella dichiara il suo amore al Dottore:

LA SIRITATA.[...] io non sono una creatura felice. Perché se lo fossi credo avrei le ali: e gli occhi della nonna non basterebbero a imprigionarmi. E poi ... per essere felice bisognerebbe, credo, veder tante cose che passano, senza soffrire. Invece io soffro di tutto, dottore ...

IL DOTTORE. Dunque voi non siete felice ...

LA SIRITATA. Già, ma non si tratta di questo. Dottore, io credo di essere innamorata¹⁶

L'Uomo, felice e stupito, le ordina di custodire il segreto e «l'abbraccia con violenza»:

LA SIRITATA.(gelidamente con orrore) No.

IL DOTTORE.(irritato) Ma che avete mai! Mi avete detto di amarmi e mi guardate come se io vi ispirassi della ripugnanza!

LA SIRITATA.(annientata, ostile) Il mio amore aveva la faccia del sole. Non siete voi!

IL DOTTORE. Ma io rinunzio a capirvi!

LA SIRITATA. Non potete capirmi! Sono scesa in mezzo agli uomini e non vi è posto per me! Ma io dovevo andarmene senza chieder nulla agli uomini: nemmeno il ricordo di un sorriso ... Pagherò, pagherò questo errore..

Se ne va lentamente, come una cosa già distaccata dal mondo.¹⁷

Colta da improvviso disgusto per l'accaduto, La Spiritata ritorna dalla Nonna al terzo piano («se ne va lentamente come una cosa già distaccata dal mondo»)¹⁸ e, vestita di abiti nuovi, siede ad aspettare che giunga la misteriosa ospite che la renderà finalmente libera.

¹⁶ Ivi, pp. 337-338.

¹⁷ Ivi, p. 341.

¹⁸ Ivi, p. 341.

4. LA TRIPARTIZIONE DELLO SPAZIO

Fin dalla prima scena appare chiara la simbologia metaforica che sottende la tripartizione dell'edificio: la differenza tra piani alti e bassi, infatti, rimarca scenograficamente la differenza tra LA SPIRITATA, anima «distaccata» dalla terra la cui vita si svolge esclusivamente su un “piano” spirituale, e gli inquilini del primo piano, personaggi dall'identità nominale imprecisata definiti esclusivamente in base all'attività lavorativa svolta (IL DOTTORE, L'AVVOCATO, L'USURAIÒ, etc.) o alla funzione sociale adempita (IL PADRE, LA MADRE, LA BAMBINA, etc.) a sottolineare, in tal modo, l'infimo spessore della loro umanità.

In effetti, nel corso del I atto la discesa della SPIRITATA al primo piano assume i tratti di una dolorosa catabasi sottolineata, peraltro, da un preciso effetto di luci che dal bagliore del terzo piano procede verso la sostanziale oscurità della sala da pranzo. Non a caso, la prima osservazione della Spiritata all'invito del dottore ad unirsi al pranzo, è questa:

LA SPIRITATA. [...] Io scendo, sì, ed è come se all'improvviso dalla piena luce mi spingessero all'ingresso di una grotta...¹⁹

Analogamente, la didascalia che apre il terzo atto – quello ambientato al terzo piano– si sofferma sulla luminosità dell'ambiente:

Tutta la stanza ha un aspetto straordinariamente gaio, sia per la luce che vi penetra dalla terrazza, sia per i fiori sparsi da per tutto e per le piante che dai vasi si alzano per le pareti, formando quasi, con la terrazza, un pensile giardino.²⁰

Se l'interpretazione simbolica dei piani della casa trova concorde il giudizio della critica,²¹ la sua divisione tripartita genera ulteriori ipotesi generative: i tre piani così strutturati potrebbero invero rinviare alla ripartizione dei contenuti della mente proposta

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 342

²¹ Cfr. Roberto Salsano: «al primo piano, simbolo d'una umanità gretta e sensuale si contrappone il terzo piano, dove vive la spiritata, proteso verso il cielo, significante la libertà e la leggerezza di chi recide i condizionamenti terrestri» (Id., *L'immagine e la smorfia*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 299).

da Freud nelle sue due topiche, quella topografica (Inconscio, Preconscio, Coscienza) e quella strutturale (Es, Super-Ego, Ego); parimenti, tale simbolica potrebbe ricondursi anche – e forse con maggior forza –, al modello esistenziale proposto da Kierkegaard che, nella sua opera filosofica stabilisce tre modalità – stadio estetico, stadio etico e stadio religioso – che rappresentano tre modi diversi di concepire e vivere la propria vita.²²

Del resto, l'interpretazione metaforica dello spazio si fa più interessante se guardiamo al secondo piano, la casa del DOTTORE. Secondo l'interpretazione freudiana questo piano andrebbe ricondotto al dominio del Super - io, quella «sorta di censore che giudica gli atti e i desideri dell'uomo»²³ impedendogli di soddisfare liberamente le proprie pulsioni: questa, in effetti, è la condizione che caratterizza l'atteggiamento repressivo del DOTTORE il quale, se da un lato dimostra la sua attrazione per la Spiritata, dall'altro esige che questo “amore” vada tenuto segreto per rispetto della morale sociale:

IL DOTTORE. (appassionandosi) Io insegnerò a queste mani a imprigionare la gioia!

LA SPIRITATA. E poi?

IL DOTTORE. Poi insegnerò a te la cosa più bella che rende una donna misteriosa e crudele ...

LA SPIRITATA. Che cosa?

IL DOTTORE. Io ti insegnerò a custodire il tuo segreto. Non puoi capire, ora, che mirabile cosa sia. [...] Io ti insegnerò a gioire e soffrire del tuo segreto. Io ti insegnerò a mentire. E tu sarai finalmente una donna che vivrà della sua passione, e questa passione sarà per la tua carne una specie di odio. [...]»²⁴

Il motivo principale per cui il Dottore insiste a mantenere il riserbo su tale situazione è che egli è sposato: proprio il vincolo matrimoniale riporta il nostro discorso alla teoria degli stadi della vita di Kierkegaard secondo cui alla figura del marito - identificabile

²² Nell' opera *Stadi sul cammino della vita*, Kierkegaard distingue tre possibilità esistenziali, definite stadi. Esse corrispondono a momenti successivi dello sviluppo individuale che dipendono dalla libera scelta del singolo. Cfr. Soren Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, Milano, Bur, 2001.

²³ Sergio Moravia, *Filosofia*, Firenze, Le Monnier, vol. III, 1999, p. 168.

con lo stadio etico – si contrapporrebbe quella della Spiritata, donna di pura spiritualità ed emblema dello stadio religioso. Evidentemente queste ipotesi interpretative sono congetture dettate da personali suggestioni di lettura; tuttavia, se nel contesto letterario primo novecentesco è attestata la grande circolazione delle opere di Freud e di Kierkegaard, è plausibile ipotizzare che questo tipo di letture abbiano forgiato la formazione di Antonelli senza tradursi, comunque, in una rete di influenze diretta e deliberata.

5. LA PROFEZIA DELLA SPIRITATA

La divinazione della Spiritata nel suo progressivo sviluppo risulta piuttosto conforme alle fasi individuate nell'archetipo tragico. In particolare, Antonelli sembra seguire principalmente il modello eschileo caratterizzato da una marcata spiritualità della profetessa ai limiti dell'immaterialità.

L'entrata in scena della Spiritata si caratterizza, innanzitutto, per il suo silenzio. Sono solo le didascalie, infatti, a definire inizialmente l'ingresso del personaggio che, taciturno, scende al primo piano rivolgendo ai commensali sguardi pieni di terrore.²⁵ Infine, alle richieste insistite degli inquilini che le chiedono una nuova profezia, ella risponde:

LA SPIRITATA. (dolce, semplice) La profezia... ma io non posso...
Io mi sento troppo debole... voi sapete che le altre due volte sono
stata male...[...]²⁶

Grazie alla mediazione del Dottore, però, la fanciulla acconsente alla profezia. A questo punto, analogamente alla tragedia attica, La Spiritata procede dapprima con vaticini enigmatici:

IL DOTTORE. Dite più chiaramente!

²⁴ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., pp. 339-340.

²⁵ Similmente accade nell'*Agamennone* quando, all'inizio del IV episodio, Cassandra resta muta al cospetto di Corifeo e Clitennestra suscitando l'irritazione di quest'ultima; vd. Eschilo, *Agamennone*, cit., pp. 320-321.

²⁶ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., p. 322.

LA SPIRITATA. Forse è un'allegrezza! Se una celletta nera si stacca, è un'allegrezza! Vuol dire che si libera, e può andare dove vuole: anche può essere portata dall'aria.

IL DOTTORE. Si libera da che cosa?

LA SPIRITATA. Si libera da suo peso. E non teme più gli agguati. E non può essere inseguita.²⁷

In un secondo momento, poi, l'oscurità della visione è superata dalla chiarezza razionale cosicché il discorso diventa chiaro ed inequivocabile:

LA SPIRITATA. Vedo qualcuno che è rincorso non si sa da chi... E tutti fuggono su e giù per le scale... Che fuga! Che baraonda! Tutti! Tutti! E chi si nasconde negli angoli... e chi si chiude negli armadi... e chi si arrampica sul tetto!...

Lunga risata quasi sinistra che agghiaccia i presenti

IL DOTTORE. (dopo una pausa) Ebbene?

LA SPIRITATA. (improvvisamente calma, si sforza come a guardare dinanzi a se) è preso.

IL DOTTORE. (a sua volta suggestionato) Chi?

LA SPIRITATA. Non vedo la sua faccia!

IL DOTTORE. ma qual è il suo destino?

LA SPIRITATA. (quasi sillabando le parole) Qualcuno – entro otto giorni – deve morire in questa casa!

Ride ancora con dei sussulti che la scuotono dolorosamente. Il dottore si precipita per sorreggerla, e la fa sedere. Tutti si avvicinano a lei esterrefatti. Il dottore le tiene il polso e le bagna le tempie con un po' d'acqua.²⁸

La profezia della Spiritata, dunque, segue l'archetipo eschileo anche nella sua manifestazione fisiologica: il malore che la colpisce durante il vaticinio rinvia, invero, al «terribile travaglio» di Cassandra quando predice a Corifeo la sua morte e quella di Agamennone per mano di Clitennestra:

²⁷ Ivi, p. 324.

²⁸ Ivi, pp. 324-325.

CASSANDRA. Ahimè, ahimè! Ahi, sciagura, sciagura!
 Terribile entro me di nuovo turbina
 Il *travaglio fatidico, mi squassa*
 Coi suoi preludi lugubri.²⁹

Ma le affinità col mito sono individuabili anche in riferimento alla verginità di Cassandra e al sopruso di Aiace: la scena settima del II atto, infatti, reinterpreta l'abuso originale mostrando La Spiritata che, inorridita, rifiuta le *avances* del Dottore divincolandosi dalla sua presa. Questo episodio, del resto, è quello che meglio definisce l'opposizione tra la fanciulla e il dottore, la sua purezza quasi immateriale contro il desiderio e le pulsioni della carne: non a caso questo è anche il momento della svolta esistenziale della donna, che così conclude:

LA SPIRITATA. [...]No...Non è questo che volevo da voi! Non è questo! Perdonate. Mi sono sbagliata. Vuol dire che pagherò...[...] Il mio amore aveva la faccia del sole. Non siete voi! [...] Non potete capirmi! Sono scesa in mezzo agli uomini e non vi è posto per me! Ma io dovevo andarmene senza chieder nulla agli uomini: nemmeno il ricordo di un sorriso... Pagherò, pagherò questo errore...

Se ne va, lentamente, come una cosa già distaccata dal mondo.³⁰

L'ascesa alle vette liberatrici dello spirito, dunque, ha come presupposto l'ascesi dalla carne intesa come rifiuto della fisicità dell'eros, per questo la sessualità rimane un mistero sconosciuto per la donna.³¹ Analogamente, si comprende perché la discesa della Spiritata, a contatto diretto con le ipocrisie e i desideri carnali del corpo, assuma i tratti di un'autentica *via crucis* che solo la morte riuscirà a riconvertire nella purezza originaria.³²

²⁹ Eschilo, *Agamennone*, cit., p. 328; e più avanti: «ahimè! qual fuoco ne mio petto irrompe!»; ivi, p. 330. (Cors. Mio)

³⁰ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., pp. 340-341

³¹ M. Giammarco, *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 243.

³² Quello della *via crucis* è un topos proprio della drammaturgia simbolista ed

6. LA COMPRESIONE DELL'ENIGMA

Malgrado l'oggettiva intelligibilità delle sue parole, la profezia della Spiritata è destinata ad essere messa in dubbio da alcuni personaggi, ovvero a non essere ben compresa. Conformemente al modello greco, infatti, il dono della veggenza si coniuga alla maledizione tragica di non essere creduta o adeguatamente interpretata. Inizialmente, infatti, le profezie della Spiritata cadono nel riso unanime dell' Usuraio, del Maniaco e della Signorina per bene; più avanti, invece Il Viveur definisce gli oracoli della fanciulla delle «strane coincidenze».³³

Gli unici a prestar fede alle doti della Spiritata, invero, sono La Cocottina e Il Dottore, il quale sin dal I atto dichiara:

L'AVVOCATO. Se non siete ubriaco diteci in fretta se credete alle profezie della Spiritata, e spiegateci quali serietà scientifiche abbiano le profezie in genere ...

[...]

IL DOTTORE. (rimanendo seduto dopo una pausa) Hanno l'importanza che la gente vi attribuisce. Ma non è certo scientificamente, o per lo meno *con le risorse della nostra scienza sperimentale e positiva*, che si spiegano certi fatti che, da Cassandra in poi, hanno continuato a stupire il mondo. Io infine credo a questo: che il nostro corpo troppo massiccio, costruito con troppo meccanismo di visceri e di sangue, non sia adatto a certe divinazioni astratte. Però esistono tipi privilegiati, o morbosi, in cui la vita spirituale, per anomalia o deficienza, è predominante. Sono quasi anime, perché *il corpo, pure essendo vivo, è come distaccato e assente*. E sono le creature della nostra congiunzione, se si può dire, col mondo dell'imperscrutabile, ossia con quello che non cade sotto il controllo dei nostri sensi ... [...] La Spiritata fa parte di queste crea-

espressionista che ritroviamo, però, anche in molte pièces del teatro grottesco. Secondo una simbologia che senza dubbio richiama le esperienze del teatro mitteleuropeo, però, il viaggio della Spiritata verso la purezza dello spirito risulta l'esatto rovesciamento dell'itinerario canonico dei simbolisti e dei decadenti: come nota la Giammarco, infatti, «alla brama di attingere all'assoluto attraverso la sensualità e la perdizione, Antonelli sostituisce il candore femminile come veicolo di elevazione (verginità voluttà e spirito)»; (M. Giammarco, *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, cit., p. 254).

³³ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., p. 329. (Cors. mio)

ture, in un certo senso privilegiate ed eccezionali. [...] è un tipo interessantissimo *di isterico epiletticoide*.³⁴

Ciononostante, il fidato dottore non comprende la profezia anche quando le parole della fanciulla sono inequivocabili:

IL DOTTORE. [...] ti verrò a trovare

LA SPIRITATA. Quando?

IL DOTTORE. Sempre!

LA SPIRITATA. Oh! Non farete a tempo!

IL DOTTORE. Perché?

LA SPIRITATA. Verranno a prendermi prima che voi arrivate!

IL DOTTORE. Che vuol dire?

LA SPIRITATA. È un piccolo segreto

[...]

IL DOTTORE. Che vuol dire?

LA SPIRITATA. Vuol dire una cosa terribile, forse. Vuol dire che io, che sono sempre stata la più misera delle creature, credevo di potermi permettere questo grande lusso di salutare per un giorno il mio amore, e dirgli addio senza tremare, così... così come senza tremare mi sono accompagnata a Colei che cammina oggi al mio fianco ... Mi sono sbagliata ... Capisco che questo lusso non bisognava cercarlo in mezzo agli uomini, perché gli uomini uccidono sempre le cose belle ... e rimane bello solo quello che nasce da noi ed è il premio del nostro patire ...³⁵

Il Dottore, dunque, crede nella profezia della fanciulla ma non riesce ad interpretarne il senso, pur essendo questo piuttosto chiaro ed evidente al lettore-spettatore. L'aspetto più interessante di questo personaggio, del resto, risiede proprio nella sua caratterizzazione emblematica: epigono della scienza del XX secolo, il Dottore colloca la dote profetica della Spiritata entro una dinamica fisiologica peculiare ma pur sempre determinata definendola, appunto, un caso «interessantissimo di isterismo epiletticoide». Ma, sembra aggiungere Antonelli, la scienza non fornisce risposte soddisfacenti ai misteri del reale e non riesce neppure ad afferrare ragionamenti lam-

³⁴ Ivi, p. 320. (Cors. mio)

³⁵ Ivi, pp. 340-341.

panti.

Ritorna utile, a questo proposito, il rinvio alla brillante intuizione di George Steiner circa le caratteristiche della tragedia moderna.³⁶ Discutendo dello sviluppo della coscienza occidentale nel corso dei secoli³⁷ e dell'influenza che Cristianesimo e Marxismo hanno esercitato sull'immaginario culturale primo novecentesco³⁸ comprendone, di fatto, l'anelito tragico, il critico francese conclude che, «quando il drammaturgo contemporaneo ricorre ad Orfeo, Agamennone o Edipo, cerca di valorizzare le vecchie bottiglie rubate aggiungendovi vino nuovo spremuto in parte da Freud in parte da Frazer».³⁹ Quest'affermazione, aspra nella sua nettezza, sottolinea tuttavia la caratteristica essenziale della crisi del tragico novecentesco influenzato dalla visione cristiana e dai nuovi orizzonti scientifici e culturali nati in quegli anni di profonda crisi.⁴⁰

Pertanto, ritornando ad Antonelli e alla *Casa a tre piani*, è chiara l'operazione di rinnovamento e ammodernamento del mito di Cassandra rispetto al nuovo contesto contemporaneo: alla magia delle forze divine, infatti, l'autore sostituisce un nuovo fronte deterministico, quello mutuato da Freud e da Darwin che, diversamente da quello che supportava la tragedia arcaica, viene però ripreso in chiave umoristica.

7. IL RISPETTO DELLE UNITÀ ARISTOTELICHE

Una delle questioni più dibattute riguardo le convenzioni del genere tragico è quella delle cosiddette unità aristoteliche. Aristotele, infatti, nella sua *Poetica* aveva affermato che epopea e tragedia dif-

³⁶ G. Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 2005.

³⁷ «Alcuni valori essenziali della sensibilità e della vita sociale, che avevano predominato da Eschilo a Racine, sparirono dalla coscienza occidentale dopo il XVII, e che il XVIII secolo è lo spartiacque nella storia della tragedia»; ivi, p. 88.

³⁸ «Le metafisiche del cristianesimo e del marxismo sono antitragiche. Ecco qual è, sostanzialmente, il dilemma della tragedia moderna»; ivi, p. 250.

³⁹ Ivi, p. 251.

⁴⁰ Sulle caratteristiche della tragedia antica e moderna vd. Annamaria Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Bari, Laterza, 2009, pp. 3-17.

feriscono soprattutto perché “quest’ultima si svolgeva in un giro di sole o poco più, mentre l’epopea è illimitata nel tempo”. Di qui, il dibattito cinquecentesco sulla poetica di Aristotele era approdato ad una codificazione sistematica dei generi in base a norme precise che, per la tragedia, includevano il rispetto dell’unità di tempo (la vicenda si svolge in un giorno), di luogo (la scena si svolge in un luogo soltanto) e di azione (la vicenda deve interessare un’unica azione senza approfondire trame secondarie).

Ebbene, al di là della *querelle* storica, è importante rilevare che nella *Casa a tre piani*, presunto dramma “grottesco”, perdura il rispetto di suddette unità. La vicenda, infatti, si svolge nell’arco di poche ore, precisamente dal pranzo (I atto) alla cena (III atto) e, anche da un punto di vista scenografico, presenta un’ambientazione compatta: anche se ogni atto racconta un piano diverso della casa riallestito ogni volta grazie al calare del sipario, il fatto che siano tutti parte di uno stesso edificio conferisce una sostanziale unità allo spazio.

Infine, appare evidente come il perno centrale di tutto il dramma sia l’appuntamento della Spiritata con la Morte; analogamente, tutti i numerosi protagonisti della storia – non a caso nominati in maniera generica – sono funzionali allo sviluppo della vicenda centrale che interessa la protagonista e non sono dotati di una storia autonoma.

8. ANTONELLI, BONTEMPELLI E IL MITO DELLA MARIONETTA

Il teatro di Antonelli è stato spesso accostato al Realismo Magico di Bontempelli soprattutto per il vago candore delle sue figure femminili.⁴¹ Del resto, la stessa Franca Angelini nella Prefazione all’edizione del teatro completo di Luigi Antonelli curata da Paesani, a proposito della *Casa a tre piani* non nega la veridicità di tale impressione: «nel dialogo tra la ragazza-spirito e il dottore-corpo tocchiamo con mano la qualità specifica di questo personaggio: il candore e la semplicità,[...] espressa dal discorso breve, dalla parola

⁴¹ M. Giammarco, *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, cit., p. 14.

⁴² F. Angelini, *Prefazione a L. Antonelli, Teatro*, cit., pp. XIII – XIV.

nuova simile a quella della Minnie bontempelliana». ⁴² In particolare, scrive la stessa Angelini, il linguaggio della Spiritata nel discorso al dottore utilizza una «parola semplice, breve, dell'infante che comincia a parlare» ⁴³ che ricorda la disarmante insipienza della protagonista di *Minnie la candida* (1927). Tuttavia, un'attenta analisi delle rispettive commedie attenua la veridicità di tale ipotesi.

Nel dramma di Bontempelli, infatti, il candore primigenio di Minnie riflette una condizione di totale ignoranza del mondo che, sul piano comunicativo, si traduce in una completa incomprensione delle sfumature performative del linguaggio (tant'è che il suo fidanzato, Skagerrak, è costretto più volte a sottolineare che la donna non capisce l'italiano perché è straniera). ⁴⁴ In più, l'atteggiamento vagamente narcolettico che caratterizza la donna sottolinea il suo disarmante automatismo ⁴⁵ che, come era stato anche per il personaggio di Dea (*Nostra Dea*, 1925), la rende sostanzialmente "oggettivo" passivo, manichino in balia degli eventi.

Diversamente accade, invece, per *La Spiritata* di Antonelli.

Il suo candore, infatti, è purezza spirituale, tentativo di *ascesi* dai peccati della carne; difatti, la paralisi del linguaggio è assolutamente contingente e corrisponde alle caratteristiche proprie del mito. Di conseguenza, sarebbe errato assimilare il personaggio della Spiritata a quello di una bambola meccanica: la sua disappartenenza agli eventi, la sua estraneità, infatti, non derivano da un atteggiamento passivo rispetto al mondo ma, piuttosto, da una costitutiva attitudine metafisica che la rende, se vogliamo, più vicina all'archetipo eschileo.

In definitiva, nonostante le affinità apparenti, il candore femminile assume in Antonelli e Bontempelli connotazioni assolutamente divergenti: alla forte tensione morale e spirituale sottesa al registro "fantastico" di Antonelli fa da contraltare l'ipotesi "spettacolare"

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Massimo Bontempelli, *Minnie la candida*, in Id., *Teatro*, a cura di A. Tinterri, Torino, Einaudi, 1998, p. 201.

⁴⁵ Antonio Saccone, *Il simulacro della scena e l'industria dello spettacolo*, in Id., «*La trincea avanzata*» e «*La città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000, p. 96.

del teatro di Bontempelli che, puntando agli effetti di sorpresa e meraviglia,⁴⁶ tralascia consapevolmente ogni tensione di tipo metafisico.

Pur tuttavia, bisogna riconoscere che nella costruzione del personaggio della Spiritata la suggestione tutta novecentesca della marionetta è pur presente quando, nel I atto, ella dichiara di poter procedere alla profezia solo “a comando”:

LA SPIRITATA. [...] Che volete sapere da me?

IL DOTTORE. Qualche cosa che riguarda noi e la nostra casa...

LA SPIRITATA. (facendo qualche passo e muovendosi con leggieria) Ah! Ah! E voi me lo comndate?

IL DOTTORE. Ve ne prego.

LA SPIRITATA. (grave, quasi ostile) No, bisogna comandarmi.

Il dottore. Ebbene, ve lo comando.⁴⁷

Attraverso la Spiritata, dunque, Antonelli sembra attuare un ponte tra il mito classico e il mito moderno: l'ideale della bambola, dell'automa inanimato, fulcro centrale della poetica novecentesca, diventa così l'approdo diretto del mito della fanciulla divina. Cassandra assume così i tratti di una marionetta- spiritata che, come suggerisce il finale, solo la morte renderà libera.

9. IL MUTAMENTO STILISTICO: IL FINALE

Il terzo atto della *Casa a tre piani* viene caricato di un'intensità maggiore grazie all'eccezionale mutamento di stile operato l'autore.

Ad una scorsa superficiale del testo, questo cambiamento è evidente già a partire dalla II scena: sul palcoscenico ci sono La Spiritata e La Nonna: costei è muta e siede immobile al cospetto della nipote con sguardo interrogativo; La Spiritata, da parte sua, le parla di continuo mentre imbandisce la tavola per l'ospite che deve arrivare:

LA SPIRITATA. [...] Oh! Nonna! Lo sai perché discorro tanto? Per

⁴⁶ Ivi, p. 109.

⁴⁷ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., p. 323.

ingannare la mia ansietà per questa visita che aspetto! (*In ascolto*)Un momento, ch  pare che mi chiamino... s . C' ! (*Con una luce strana sul viso*) Oh! Puntuale, come una regina! (*Si sporge dalla terrazza verso il fondo*) Quass ! Quass !... (*Accorre presso LA NONNA, si guarda in giro per la stanza*) Oh, Dio! Non capisco pi  niente... Ora la vedr  salire sul pianerottolo... (*Va sulla terrazza, dalla parte destra e si sporge in modo da vedere le scale*) Quass ! Si. (*Ride*) Buona sera! (*Alla NONNA, con improvvisa animazione*)Viene, sai? E' gi , al primo pianerottolo! Oh! Sempre cos  leggera... Col suo passo sicuro... Sempre cos    stata! (*Fa qualche passo nella stanza, poi torna verso la vecchia*) Nonna! Nonna! Sai? Non farmi una scena di gelosia... Ti avverto prima!... (*Le bacia le mani e subito torna in ascolto*)La senti... La senti che   gi  al secondo pianerottolo?!... (*S'irrigidisce ferma in piedi*)E vedi:   tale l'ansiet  che mi vien male... Ecco... ecco il suo passo... il suo leggero, formidabile passo!... (*Un po' barcollando si lascia cadere sulla poltrona come se non reggesse la propria ansiet *) E io sono seduta... qui... e ti aspetto!⁴⁸

La vecchia segue con lo sguardo i movimenti della Spiritata mentre ella prosegue con il suo discorso: il suo linguaggio possiede un ritmo battente e spezzato pieno di pause e sospensioni che improvvisamente alterna a risa inconsulte e scatti verbosi.

In questo finale dunque, l'intersoggettivit  che caratterizza il modo teatrale viene spazzata via da un lungo monologo della protagonista che, riflettendo sulla sua dolorosa esperienza terrena, si distrae alla vista di un moscone posato tra i fiori:

LA SPIRITATA. (...) da dove   entrato poi quel signore, non lo so ... (*Avvicinandosi*) Scusi non sar  lei il proprietario delle mie bocche di leone? Guarda nonna! Addirittura entra dentro con la testa gi  a rovistare... Eccolo l ... Tutte, le visita... Ecco: adesso esce... Dio   mezzo ubriaco! ... Ha mangiato tutta la polvere gialla... E che fa? Se ne toglie un po' dalle zampine... E adesso? Adesso se ne va! Ah! Soddisfatto come un signore che esce da un banchetto! Addio! Buona passeggiata per il cielo! E guardate la, le vittime! Sono rimaste incantate, con la bocca aperta, e hanno quasi l'aria

⁴⁸ Ivi, pp. 348-349.

soddisfatta! Che soddisfazione ci provino, poi, a permettere simili saccheggi per rimanere senza fiato. Non si sa. Mah! Forse quei signori li cercano affannosamente per il mondo, finché arrivano in un posto... visitano la felicità... e se la portano via!⁴⁹

Nella riflessione sulle piante e sugli insetti che «saccheggiano» i fiori è chiara l'allusione al tragico destino della Spiritata che, identificandosi con le bocche di leone, allude alla sua verginità e alla "rapina" tentata dal Dottore.⁵⁰

Ma l'ospite non si fa attendere troppo:

Improvvisamente si aprono i due battenti della porta, come se una folata di vento li spingesse. Si vede il pianerottolo buio. LA SPIRITATA ha appoggiato la nuca sulla spalliera della poltrona e non si muove più. Si sente nei piani inferiori un parlottare confuso, uno strascicare di inquilini che rientrano. La casa riprende il suo ritmo. LA NONNA che era rimasta con gli occhi sbarrati dallo stupore, con uno sforzo si alza, si avvicina alla SPIRITATA, la osserva le tocca il viso, le mani, poi ancora il viso. Sente che è fredda. La faccia le s'illumina d'una terribile pace sinistra che somiglia alla gioia. Poi stampellando attraversa la scena piuttosto in fretta scomparendo per la porta di destra.⁵¹

Colei che doveva giungere è la MORTE.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ L'improvviso disgusto della Spiritata per il dottore, il senso di intima delusione e solitudine, li ritroviamo anche nella protagonista della commedia *Il Paravento* (1924): Dolores, americana, alloggia in una pensione a Firenze col marito; durante il soggiorno comincia una relazione con un giovane studente che alloggia nello stesso albergo; il marito ascolta casualmente una conversazione tra lo studente e gli amici e scopre la tresca; costui costringe poi la moglie in sala ad ascoltare lo studente che, pavoneggiandosi con gli amici, la definisce «una di quelle importazioni insignificanti che rappresentano il tipo grassoccio e sportivo dell'amore e della letteratura...» (L. Antonelli, *Il paravento*, in *Id. Teatro*, cit., p. 312); Dolores durante la scena capisce che lo studente fa scempio del suo sentimento e della sua carne e, da quel momento, si irrigidisce «in un orrore di morte». Questo orrore ha annientato in lei persino la paura del castigo: la donna dimentica finanche il marito che le al fianco e la di lui vendetta. Qualche cosa è morta in lei, che nessuno può uccidere più; per questo cade a sedere con gli occhi sbarrati, sopra una sedia mentre il marito lascia la scena chiudendo violentemente la porta che li separerà per sempre (ivi, p. 314).

⁵¹ L. Antonelli, *La casa a tre piani*, cit., pp. 348-349.

Come l'eroina del mito, anche il destino della profetessa antonelliana è un destino di morte ma con caratteristiche differenti. La Spiritata affronta la Fine come esperienza di sublimazione definitiva, in grado di restituire finalmente alla sua anima la libertà perduta. Il suo candore, segno di una spiritualità avulsa dai desideri della carne, eleva la sua coscienza di donna ad autentico spirito, arricchendo il testo di intuizioni enigmatiche che lo avvicinano alle soluzioni più moderne della drammaturgia europea post-simbolista.⁵²

⁵² Interessante, a tal proposito, la suggestione della Giammarco, che nel personaggio della Spiritata legge «un discorso sulla sublimazione dell'attrice, scorgendo anche in questo il marchio di un autore che i vecchi materiali li attraversa solo nell'intento di ribaltarli, decostruendo ogni aspetto della cultura tradizionale per fornire al Novecento, letterario e teatrale, contenuti innovativi e forme significanti non ancora esplorate»(cfr. M. Giammarco, *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, cit., p. 244). A questa interpretazione, del resto, potrebbe anche affiancarsi l'ipotesi di una lettura del mito in chiave moderna ed espressionista che fa di Cassandra il simbolo della condizione di artista la cui creatività è destinata a rimanere frustrata, incompresa e minacciata in una realtà storica che ne sancisce solo il tragico isolamento; cfr. Lia Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 47-48.