

**Rileggendo *La scoperta della terra* di Marcello Gallian
nella versione integrale**

di Silvana Cirillo

Trent'anni. (come una rievocazione, di una solenne naturalezza) Trent'anni. Venuti via piccoli da una terra, attaccati al padre e alla madre e il padre e la madre scomparsi nelle rivoluzioni... Dispersi noi di qua e di là, soffocati dal lavoro, assonnati, i paesi e gli uomini ci han cambiato fisionomia... Come eravamo? Chissà.. E la carne affatturata ci ha fatto dimenticare qualcosa che è in noi, sepolto forse per sempre... (Vecchio).
Lo dicemmo, lo disse Selmo; soltanto Elisabetta potrà disseppellire e portar alla luce quello che abbiamo dentro di noi dimenticato...(Bianchino).

Marcello Gallian, scrittore e drammaturgo nato a Roma nel 1902, cresciuto a Firenze in un Convento di Vallombrosiani, nonostante sia stato un fautore del fascismo della prima ora, abbia seguito a soli diciassette anni D'Annunzio a Fiume e dedicato alcune opere a Mussolini stesso (nel '33 cura l'opuscolo *Mussolini nei commenti della stampa del mondo*, scrive la sezione "Storia del fascismo" per il volumetto a firma Mussolini, *La dottrina del fascismo*, che uscirà nel '35 e nel '37, pubblicherà infine, per l'Istituto di cultura fascista, *Letteratura vitale fascista*), fu in realtà un intellettuale autonomo, un vero anarchico, un personaggio scomodo per il regime, dal quale finì sovente per essere censurato.

Artista eclettico e instancabile, critico militante, autore di romanzi, racconti, poesie, testi per il teatro, che si collocano tra realismo magico e surrealismo, oltre che, dalla fine degli anni Trenta in poi, pittore di stile autenticamente espressionista (genere questo assai raro in Italia), Marcello

Gallian fu intellettuale di fede fascista, ma dalla personalità così complessa e orgogliosamente libera che pagò di persona la sua autonomia di pensiero e linguaggio. Attivissimo tra gli anni '20 e '30 nel caldeggiare una sorta di politica culturale avanguardista, che sotto l'etichetta fascista, si muoveva polemicamente in direzione antiborghese ed eversiva, con il suo continuo prender di petto filisteismo borghese, fariseismo cattolico (Giovanni Papini fu uno dei bersagli), consumismo dilagante, mitizzazioni perniciose del dio denaro, Gallian disturbò molti intellettuali e politici e subì continue reprimende da parte del regime, soprattutto nei confronti delle sue opere teatrali, in cui denunciava i mali sociali italiani derivati dalla gestione di una sola classe.

Sarà opportuno, perciò - nell'attuale momento storico di rilettura di alcune personalità del Novecento lasciate "a margine" del mondo della cultura ufficiale, e di movimenti rivoluzionari quale il Futurismo, sul cui giudizio per decenni ha oggettivamente pesato l'ipoteca dell'ideologia fascista professata - sarà opportuno, dunque, risarcire del silenzio di questi lunghi anni un artista che, al di là della dichiarata adesione politica, assolutamente indivisibile, nulla aveva da invidiare alla modernità e alla sperimentazione stilistica delle coeve avanguardie europee.

Insomma l'artista Gallian fu una presenza vivace e attivissima nel panorama della cultura romana degli anni Venti e Trenta: abbracciò *in toto* la poetica novecentista bontempelliana, condivise la linea culturale e sperimentale del Teatro degli Indipendenti, si esaltò per l'arte giovane del '900, il cinema, nella formula non realistica, come quella che Blasetti caldeggiava dalle pagine de «Lo spettacolo d'Italia». Sempre pronto a dire la sua su letteratura, teatro, cinema, o a collaborare con riviste e fogli dei più vari, si tenne continuamente in contatto con i gruppi di intellettuali più all'avanguardia, sia di destra, come i futuristi (lavorò fianco a fianco con Mario Carli e Enrico Settimelli in redazioni e battaglie culturali), sia di sinistra, come Vinicio Paladini e il gruppo degli Immaginatisti.

Fu proprio assieme agli Immaginatisti, infatti, che Gallian condivise la feroce avversione per il filisteismo, i miti e la pochezza dello "spirito borghese" e prese gusto al genere grottesco-onirico che quello spirito metteva in berlina. Aldilà della pallida ironia delle commedie da salotto, per parafrasare Ionesco.

Il borghese - scrive Gallian in *Colpo alla borghesia* - odia lo stato e cerca di tradirlo in ogni modo, con ogni mezzo, lecito o illecito; pensa alla sua pancia, alla sua casa, ai suoi mobili, ai suoi figli, alle sue donne: il resto, le donne degli altri, i figli degli altri, la casa degli altri, i mobili degli altri gli interessano quando può aspirare a conquistarli. Farli cioè suoi, di sua proprietà.

Ma borghese non è una classe, bensì uno stato d'animo, una mentalità che può coinvolgere chiunque. I più, ad orecchio, intendono per borghese

l'impiegato con i gomiti sdrucciati e la papalina, l'orologio pronto a mezzogiorno e la camomilla la sera. Son pochi quelli che sanno l'impiegato essere il primo gradino d'una lunga scala, non importa se pulita o imbrattata, che ha sulla cima un Rockefeller o un Gillette. [...] La borghesia è anche il popolo, il popolo tutto [...].

La satira antiborghese si scatenerà, in uno stile esasperatamente barocco ed espressionista, nei romanzi *Tre generazioni* ('36), *Il monumento personale* ('37), *Tenebra solare*, *Combatteva un uomo* ('39), mentre esemplari saranno pure *La donna fatale* e i racconti surreali di *Quasi a metà della vita*. E fu sempre in compagnia degli Immaginatisti che lo scrittore figurò tra gli autori scelti dal giovane editore di Atlas, Armando Ghelardini, per lanciare la nuova collana d'avanguardia «Sintesi», che si inaugurò nel '28 proprio con i suoi racconti de *La Nascita di un figlio*.

Ancora con gli Immaginatisti, Gallian partecipò alla splendida avventura che fu il Teatro degli Indipendenti, di Anton Giulio Bragaglia, in cui confluì, come sappiamo, il fior fiore dei giovani talenti della drammaturgia italiana più trasgressiva, votati alla ricerca, insieme al loro "mefistofelico capocurma", di un teatro rigorosamente "antimimetico". Indiscutibilmente d'avanguardia fu difatti la posizione che Gallian assunse nei confronti del teatro, tanto a livello teorico che operativo, al punto da fondare una Compagnia del Teatro dei Giovani, con cui mise in scena al Teatro Manzoni di Roma il suo *La scoperta della terra*, che viene pubblicata integralmente per la prima volta in questa sede. Attorno agli anni '40 collaborerà a «La Capitale», «La Fiera letteraria», mentre negli anni '50-'60 sarà raramente ospite di «Momento sera», de «Il giornale della sera» e della rivista anticlericale e antiborghese di ex fascisti anarchici, «Il pensiero nazionale», pubblicando qualche racconto e articoli polemici. Uscirà di scena povero e senza chiasso nel 1968.

Come illustrato più specificamente nella nota che segue questa presentazione, la *pièce* in questione, ultimata nei primi mesi del '30, avrebbe dovuto uscire sulla rivista «Oggi e domani» immediatamente dopo l'andata in scena. Una sequenza già sperimentata per sue prime opere drammaturgiche, *La casa di Lazzaro* (1929), *Ultimi avvenimenti* (1930), che invece avevano colpito favorevolmente gli intellettuali coevi per il coraggio delle scelte tematiche, per il primitivismo tutto corporale dei protagonisti, per il linguaggio immaginifico e insieme materialistico, "grasso e lucido" come lo definì Massimo Bontempelli. In realtà, de *La scoperta della terra* venne pubblicato soltanto il primo atto: l'opera "scandalosa" subì infatti l'intervento della censura non appena venne allestita la rappresentazione, anch'essa scomparsa immediatamente dai palcoscenici, per la scabrosità di certi personaggi (la figura della prostituta *in primis*) e situazioni,

ritenuti, in quel ventennio moralista e filisteo, un attentato al concetto tradizionale e rispettabile di famiglia.

Un vero paradosso: l'artista mussoliniano fervente messo a tacere dai mussoliniani stessi (con qualche presumibile suggestione proveniente d'Oltretevere).

Certo, Gallian esprimeva una posizione scomoda nei confronti della cultura ortodossa contemporanea, pur professando sempre la sua assoluta fedeltà al regime e un cocciuto attaccamento alla rivoluzione squadrista e "selvaggia". Non abbastanza, di sicuro, per garantirlo dal perbenismo del potere: a chiunque sarebbe balzato agli occhi, a lungo andare, che la sua letteratura era una mina vagante che poteva colpire perfino i compagni di strada.

Ma poi, in realtà e al di là delle professioni di fede e dei proclami, chi si poteva riconoscere a pieno in quel misto così inusuale di anarchismo apocalittico e furioso e di fascismo indefettibile, di utopismo sociale di marca cristiana, colorito di un primitivismo francescano, con punte di inequivocabile comunismo e sogni di un mitico stato di natura istintivo e fuori dalle regole, a cui l'artista dava ostinato la paternità fascista? Nessuno, appunto.

Un po' come i protagonisti dei suoi primi romanzi, "giovani disperatamente anarchici che cercano ai margini della società, lontano dalle abitudini borghesi, i segnali e la presenza di un'umanità incorrotta, di una natura incontaminata" da difendere "con gesti estremi e ribelli" (Cesare De Michelis), anche Gallian non defletterà mai dalla sua ricerca polemica e utopica, neanche negli anni '40, quando la linea culturale diverrà quella più permeabile, possibilista di Bottai e del suo «Primato».

Perciò Gallian rimase un isolato "enfant terrible", gran "sperperatore", come lo apostrofò Emilio Cecchi, di energie, di linguaggio e di se stesso. Difatti la sua unicità la pagò cara allora e l'avrebbe pagata anche in seguito, allorché, nel dopoguerra, qualcuno lo avrebbe visto addirittura vendere le sigarette alla Stazione Termini. In altre parole, l'ipoteca ideologica fascista finì per prevalere a suo danno, tanto durante che dopo il Ventennio, rispetto alla sua modernissima trasgressività e sperimentazione linguistica.

E d'accordo non gli si è mai perdonata l'ingenuità di identificare con il fascismo il vagheggiato stato di natura, primitivo, vitalistico, irregolare, anticonformista e anticonsumista, sostanzialmente puro e utopistico, che fu il cuore pulsante di tutta la sua narrativa. Ma anche di molto teatro: la *pièce* in questione ne è testimone inequivocabile. Tuttavia il suo amore sviscerato per una sorta di proletariato offeso e indifeso, per il vagabondo straccione, esiliato e pre-industriale, protagonista di molti suoi romanzi (*Alba senza denaro* fu il più rappresentativo) e racconti onirici e che è il nodo dell'opera teatrale ritrovata

oggi, *La scoperta della terra*, insieme alla sua quasi rousseauiana riscoperta dello stato di natura, possiede una forza espressiva e una capacità di penetrazione della realtà che merita una pur consapevole rilettura.

"Io potevo prendere nella capanna l'oro e i vestiti e le armi, non ho preso che questi fiori secchi come se mi avessero abbacinato...", dice uno dei minatori rivoltosi in fuga dalle baracche miserabili verso la terra madre, la Sicilia. "I fiori passano di mano in mano, sono guardati attentamente quasi fossero smeraldi, in silenzio, fino a che capitano nella mani del vecchio". E il vecchio li riconosce: "zagare".

Il profumo delle zagare, il miraggio degli agrumeti in fiore sarà – e anche qui Gallian si rivela sottilmente polemico - la guida simbolica per Elisabetta, che, come l'animale, ritrova a fiuto la sua casa...

Non è difficile rendersi conto infatti che la messa in scena di una rivolta di minatori e baraccati di tutte le razze (!), ambientata in Transvaal e poi in una burrascosa traversata tra oceano e Mediterraneo (il terzo atto è calato in Sicilia), affidata provocatoriamente dallo scrittore alla guida di una prostituta, la passionale e generosissima Elisabetta, facesse sollevare il ciglio severo della censura fascista. Ma non basta: la *pièce*, ricca di simbologie e allusioni tra il tragico e il parodico, dava un colpo sonoro al colonialismo, sia pure di marca britannica (il console inglese e i suoi aguzzini son fatti muovere e parlare come in una pantomima), al pregiudizio razziale, allo schiavismo (e dei negri e della donna), ai tabù sessuali e linguistici.

Il modo elementare, apparentemente ingenuo, di chiamare col loro nome crudo e tangibile, a volte crasso e pure respingente, gesti, sensazioni, desideri, fatti., in realtà è il modo "chiaro e forte" di esprimere il suo pensiero e di comunicare. La poetica del brutto (Elisabetta è orrida, animalesca, aggressiva, laida, ma bella come una Madonna e ammaliante come una Strega; i minatori neri, sporchi, ubriacchi e disperati, ma profondi, sensibili e intuitivi) nasconde sempre un barlume di riscatto dell'umano veramente umano, forme diverse di ossimorica bellezza che richiedono una lettura non canonica della realtà, anche la più cruda.

Elisabetta, tutta corpo e cuore, di volta in volta donna, amante, madre, Madonna salvifica agli occhi dei compagni, ma mai schiava di nessun uomo, ridà ai poveri emigrati il senso e il desiderio di appartenenza, la voglia di ritrovare la propria terra, inventa simbolicamente un solo grande piatto in cui sfamarsi tutti, senza distinzione di razza, tutti accomunati dalla povertà e dalla fame, indiani, gialli, italiani che fossero, e "fare casa, fare famiglia": un'unica donna con cui fare l'amore, un unico piatto in cui mangiare, un sogno comune da perseguire, la libertà.

Proprio la prostituta, come sappiamo, fu tra i personaggi più amati e proposti dagli espressionisti (da Grosz a Kokocka, a Ecschmidt...) e da Lorenzo Viani, alla cui poetica e scrittura rimanda non poco il nostro autore. Simbolo di una umanità incompresa e sfruttata, che dà più di quanto chiede, la prostituta vive fuori dalle regole e perciò è un'emarginata, un po' come il pagliaccio del Circo, anch'esso beniamino di decadenti e avanguardie: una figura cui restituire dignità e spiritualità, chiamata dunque a incarnare non solo la libertà sessuale - e la libertà in genere - quanto l'uguaglianza profonda e non pregiudiziale e la non discriminazione sociale.

Una prostituta non viene più ritratta acconciata e pitturata come il suo mestiere richiede: comparirà senza profumi, senza belletto, senza borsetta, senza gamba che dondoli, ma la natura del suo carattere dovrà risaltare così viva nella semplicità della forma, da riuscire satura di tutti i vizi, le passioni, le bassezze e le tragedie di cui sono fatti il suo cuore e il suo mestiere (Kasimir Edschmid, 1917).

A lei Gallian darà un compito maggiore e una consapevolezza inediti per la donna comune dei suoi tempi. Ma non basta. Elisabetta abortisce per non fare un figlio di tutti e Gallian inventa uno spazio teatrale ampio per giustificarne il gesto. La sessualità istintiva e naturale è raccontata diffusamente nel primo atto, senza reticenze ma anche senza aggettivi o vischiosità pruriginose; l'aborto guadagna i toni cupi della sofferenza, ma anche la perentorietà dell'ineluttabile. Se ancor oggi l'argomentare sull'aborto, di qualunque genere sia, suscita polemiche e grosse critiche "senza se e senza ma" da parte dei benpensanti, figuriamoci allora, quando la donna era vista solo come fattrice e i figli erano considerati doni alla patria!

ELISABETTA. - Un mostro doveva nascere, è vero? Un mostro, di cento colori, fatto per il mio dolore e la mia vergogna un poco cinese, un poco negro, un poco indiano, senza terra, senza nessuno, inconsapevole anche di sua madre? È vero? Uno schiavo, no? Uno schiavo da frustate. Attaccato alle macchine dalla mattina alla sera, avido dell'oro, senza Dio. Ecco. No, questo non ho voluto...

SELMO. - Lui ti avrebbe salvata e ci avrebbe salvato, allora.

GIALLO. - Da lui avremmo capito il tuo mistero.

BRUTTO. - E che ve ne importa, alla fine?

BIANCHINO. - Andiamocene e sia finita. O si spieghi.

ELISABETTA. - Come mi avrebbe chiamato? Come avrebbe parlato? Quali diritti avrebbe avuto? (Pausa). Che rimanga così, come sua madre, figlio non nato...

BIANCHINO. - Che dici? (Le si fa sopra).

ELISABETTA. – Io lo vedo qualche volta e non gli so dare una fisionomia, un colore, una voce, una patria, una terra, una casa. Non nato, ecco. Non nato. Come sua madre. Tutti io ho amato, a tutti mi sono data, che non credevo a nulla e a nessuno. E così nulla ho; nell'aria, ecco che cosa doveva dire il console, nell'aria sono, quando è sporca di una stagione misteriosa residuo di piogge e di tempeste passate.

Per quanto retoriche siano spesso le pagine teatrali di Gallian, cui potrebbe anche rimproverarsi una certa discontinuità stilistica, un eccesso di enfasi e insieme una elementarità di gesti e passioni, ciononostante privarsi della curiosità di prendere contatto con la sua esuberante vitalità artistica, capace di avvicinarsi al reale con sincera tensione di verità, sarebbe tutto sommato mancanza di coraggio e reticenza pruriginosa.

Per non dire che si perderebbe l'occasione di studiare gli strali della censura del regime, scoccati stavolta contro opere d'arte come quelle di Gallian, considerate degenerate e pericolose, in qualche analogia con i canoni di "arte degenerata" individuati e stigmatizzati dal nazismo.

Di qui appunto la decisione di restituire in questa sede al lettore il controverso inedito che segue. Che contribuisce, per un verso, a rendere ancor più precisa la nostra conoscenza dei meccanismi psicologici di adesione alla mitologia fascista da parte di intellettuali e esponenti delle avanguardie artistiche del Novecento e, per l'altro, dell'esercizio del potere ideologico-culturale da parte del regime.

Un grazie conclusivo a Giampiero Gallian per aver gentilmente concesso l'autorizzazione a riprodurre l'opera teatrale di suo padre, rendendone partecipi i nostri lettori.