

DAVIDE DAOLMI

## *Dalla Westfalia al declino dell'impero americano*

[testo commissionato (e poi rifiutato)<sup>1</sup> per il programma di sala del *Candide* di Bernstein allestito al Teatro alla Scala di Milano, regia di Robert Carsen (2007)]

La Vecchia (the Old Lady), uno dei più riusciti personaggi del *Candide* di Bernstein, ha avuto, non c'è che dire, una vita movimentata. Se la censura nostrana non eccederà per zelo, la donna potrà confessare anche a noi di esser figlia – non senza una punta di orgoglio – di «un papa polacco».

S'attribuirà la *boutade*, stravagante e un tantino irrispettosa, agli 'aggiornamenti' a cui da tempo la regia d'opera ci ha abituato, e che il *musical* rincorre per attualizzare i suoi dialoghi. Non è questo il caso.

Robert Carsen, regista canadese di ammirata esperienza (il pubblico scaligero ricorderà *I dialoghi delle carmelitane* e *Kat'a Kabanová*), riscrive sì il *book* (in collaborazione con Ian Burton) e addirittura ripensa la drammaturgia, ma fa operazione tutt'altro che gratuita, anzi, efficace al punto da non far rimpiangere affatto l'ultima stesura che Bernstein consegnò alla storia; un testo anch'esso frutto di rimaneggiamenti trentennali la cui volubilità, se qualcosa dice, testimonia la necessità di *Candide* – opera politica quantomai – di adeguarsi di volta in volta al momento sociale e alle competenze del suo pubblico.

### *Una natica di ascendenza vaticana*

La Vecchia – torniamo a lei – dopo aver confessato i suoi natali stravaganti, prosegue a ricordare la sua storia, e i particolari sono surreali. Prigioniera dell'esercito nemico, ha rischiato, durante una lunga carestia, di diventare il pranzo degli stessi suoi carcerieri russi che, invece dei bambini, avrebbero mangiato le donne se il comandante non avesse imposto loro di limitarsi a mettere in pentola solo un glutteo a testa. La digeribilità del perduto lombo è l'occasione per cantare *I am easily assimilated*, ovvero «vengo assimilata facilmente». Frase che – è il risvolto sociale – vuol anche significare: «mi sono integrata senza difficoltà». Diventa insomma il ritornello di chi, fra gli immigrati partiti dall'Europa, soprattutto ebrei – la Vecchia n'è emblema – non si è fatto troppi scrupoli per inserirsi nel Nuovo Mondo, e s'è dovuto liberare delle tradizioni famigliari senza rimpianti.

Le parole del *song*, fra le poche scritte da Bernstein stesso, puntualizzano che: la Vecchia parlava un antico dialetto polacco, suo padre era nato a Rovno, non ha avuto difficoltà ad imparare lo spagnolo, e sa ballare il tango (il cui ritmo trascinate punteggia le sue parole). Ebbene: che c'entra Rovno che è in Ucraina? E la Polonia? E la Spagna? Troppi paesi per riuscire a seguire un filo che abbia senso. Un passo indietro.

Il soggetto di *Candide* fu suggerito a Bernstein a metà degli anni Cinquanta da Lillian Hellman, autrice di successo, dichiaratamente di sinistra e personaggio

---

<sup>1</sup> Le ragioni mi sono sempre state nascoste attraverso pretesti. Recentemente mi è stato riferito che il programma avrebbe potuto far sorgere polemiche in qualche frangia di pubblico cattolico, e alla Scala bastavano già quelle acesissime attorno alla presenza di Berlusconi in mutande nella scena dei capi di stato.

scomodo nell'America repubblicana di Eisenhower. La Hellman, che – un aiuto alla memoria del lettore – fu interpretata da Jane Fonda in *Giulia* (film del 1977 con Vanessa Redgrave), ottenne nel 1939 notorietà con *The little foxes* (la *piece* fu subito trasferita sul grande schermo, Bette Davis protagonista, sotto la direzione di William Wyler, il regista che nel '59 avrebbe diretto *Ben Hur*). Il compositore Marc Blitzstein, che frequentava gli stessi ambienti di sinistra della Hellman e di Bernstein, adattò in seguito il soggetto per l'opera *Regina* nel 1949. (Il lettore cinefilo potrà ricordare anche Blitzstein ripensando a *Il prezzo della libertà*, film di Tim Robbins del 1999, ancora con la Redgrave e un'infornata di attori impegnati come John Turturro, Susan Sarandon e John Cusak.)

Il *Candide* di Voltaire – dove l'omonimo protagonista, illuso dall'ottimismo del filosofo Pangloss, scopre gli orrori del mondo – permette alla Hellman di operare un parallelo fra il maccartismo degli anni Cinquanta e le prevaricazioni sociali incontrate da *Candide* (con particolare riferimento all'Inquisizione spagnola). Se Voltaire nel far critica sociale si prende gioco delle teorie di Leibniz (Pangloss pretende di vivere nel «migliore dei mondi possibili»), la Hellman attacca soprattutto l'ottimismo esibito dell'America borghese postbellica, assediata dall'ipocrisia clericale e repubblicana della televisione di Stato.

L'impossibilità di una scrittura diretta impone alla Hellman l'aderenza all'originale di Voltaire, anzi, se possibile, stemperando gli elementi più eversivi del francese. La Vecchia, specchio degli immigrati ebrei che fino al 1954 sbarcavano a Ellis Island per farsi 'assorbire' dal Sogno americano, non per nulla è polacca, e suo padre è nato a Rovno, città della periferia Russa (l'Ucraina non era ancora indipendente); e Rovno – nel governatorato di Volyn (da cui Rovno Volhynia Gubernya, che nel *song* diventa «Rovno Gubernya») – era paese d'origine del padre di Bernstein: come noto il compositore amava definirsi ebreo e comunista. In seguito – giusto per non farsi mancare nulla – anche omosessuale.

Che il *song* indugi su *assimilated* sottolinea il disagio patito fra inserimento sociale e memoria delle tradizioni, valore estensibile ad ogni immigrato ma che per gli ebrei, in mancanza di un 'luogo' della memoria, in mancanza di una terra d'origine, è il primo riconoscimento identitario. Integrarsi è perdere qualcosa di sé, parte del proprio corpo. La Vecchia impara lo spagnolo e non l'inglese. Il Nuovo Mondo in cui sbarca il giovane *Candide* del racconto di Voltaire è infatti l'America Latina (dove nel Settecento l'inquisizione era più vivace) e la prima versione del *musical* conservava gli stessi riferimenti geografici.

Sull'altro versante, per la Hellman, il papa era spunto solo presagito ma di fatto trascurato. Circa i suoi natali la Vecchia diceva:

Sono figlia della principessa di Palestrina e di un uomo di posizione così elevata e di tale pietà che nemmeno ora posso rivelarne il nome.

Lo stesso l'episodio della coscia cannibalizzata – al limite dello *splatter* persino oggi – era decisamente assente nella prima versione del '54. Entrambi gli aggiornamenti non sono invenzioni recenti del Robert Carsen «bambino cattivo». È parola di Voltaire, la cui caustica provocazione rimane inarrivabile, a cominciare dalle origini vaticane:

Sono figlia di Urbano x, papa, e della principessa di Palestrina. – [Annota a margine Voltaire:] Vedi l'estrema discrezione dell'autore! Fino ad oggi non vi fu papa di nome Urbano x. Egli teme di attribuire a un papa conosciuto una bastarda. Che circospezione! Che delicatezza di coscienza! [cap. xi, trad. di Riccardo Bacchelli]

Per ritornare al brasato di natica, ultimo episodio di una lunga enumerazione di sventure fra le più efferate che possano capitare a una dama, scopriamo che l'infelice – ai tempi una fanciulla – era stata fatta prigioniera nell'harem di un sultano turco. Questi, assediato dal nemico, sul punto di concedere ai suoi soldati di sfamarsi con le mogli del serraglio, fu fermato dal saggio di corte:

«Tagliate a queste signore – diss’egli – soltanto una natica per ciascheduna. Sarà un pasto ottimo, e se venisse il bisogno di replicare avrete altrettanta carne fra qualche giorno ...» [cap. XII]

Ma se la Hellman aveva taciuto tali amenità, vi fu poi occasione per reintrodurle, almeno in parte. Con gli anni Settanta molte cose erano cambiate, gli intellettuali ‘rossi’ americani avevano fatto fortuna e ormai frequentavano i salotti di Manhattan. I comunisti erano diventati *radical-chic* (una diceria metropolitana vuole che il termine sia stato coniato dallo stesso Bernstein) e *Candide* aveva bisogno di un abito nuovo.

Bernstein chiese nel 1973 a Hugh Wheeler di rifare interamente i dialoghi (lasciando inalterate le musiche). Wheeler pochi anni dopo avrebbe scritto i testi di uno dei più riusciti musical di quegli anni, *Sweeney Todd*, capolavoro musicale di Stephen Sondheim (già collaboratore di Bernstein per *West side story*) che poté vantare l’interpretazione di Angela Lansbury, la «Signora in giallo».

Il nuovo testo di Wheeler, gustosamente metateatrale, introduce Voltaire quale personaggio che osserva in distanza il succedersi degli eventi, e recupera numerosi elementi del racconto settecentesco fino a quel momento trascurati. La Vecchia, che canta di un padre nato a Rovno, è ora di origine russa, pur conservando cittadinanza polacca e sangue ecclesiastico:

Sono, di fatto, la figlia dell’alto archimandrita di tutte le Russie e di quell’esempio di leggiadria che fu la principessa Wanda di Rovno Gubernya, cresciuta con tutti i privilegi e gli onori nel più sontuoso di tutti i castelli della Polonia orientale.

Il lombo asportato è anch’esso reintrodotta nel racconto, senza tuttavia spiegare come sia stato possibile perdere una così significativa parte del corpo. L’eccentricità dell’episodio si accompagna ad altre descrizioni al limite del ginecologico – fra cui il pirata violentatore che ispeziona col ditone inopportuno luoghi tanto privati «che nemmeno si possono nominare» – tutte descrizioni, *ça va sans dire*, sempre tratte dal ben più esplicito Voltaire.

L’ultima importante versione allestita dalla Scottish Opera (1988) con la regia di Johnatan Miller, Bernstein in vita, riprese questi spunti sfruttandone l’attualità, per cui se la Vecchia è polacca (d’altra parte il territorio di Rovno nel Settecento era un distretto polacco e non russo) e se Voltaire la vuole figlia di un papa, nessun problema: sarà la «bastarda» (*mot de Voltaire*) di un papa polacco chiamato Urbano x. Wheeler non avrebbe potuto pensarci nel ’73, giacché l’Italia perderà il monopolio sulla nazionalità pontificia solo cinque anni dopo, e un papa straniero sarebbe stata una stravaganza eccessiva persino per essere comica.

Carsen si limita a tacere il nome, peraltro fittizio, di tanto papa polacco, atto di sottrazione insieme minimalista e gustosamente eversivo. Esplicitando poi quello che doveva essere il gioco messo in atto da Bernstein fra ‘assimilare’ e ‘integrare’, Carsen sceglie ora di spostare *I am easily assimilated* nel secondo tempo, vicino al racconto *pulp* delle sfortunate vicissitudini della signora, asportazione compresa. Nelle versioni precedenti, sia della Hellman, sia di Wheeler, era necessario che lo spettatore non fosse proprio digiuno di Voltaire per cogliere i doppi sensi di *assimilated*. Ora, edotto delle sventure migratorie, meglio può apprezzare la metafora culinaria.

D’altra parte l’interessata, che in questa versione sbarca negli *States* e non più a Buenos Aires, impara lo spagnolo prima dell’inglese perché ora gli ebrei polacchi non accedono più ai salotti *radical-chic* degli amici di Bernstein, ma vengono ‘assorbiti’ quale massa-lavoro nel precariato metropolitano delle comunità ispano-americane. I camerieri, che ballano il tango per contratto, piegati dalle ore di lavoro, potranno continuare a far rimare «Rovno Gubernya» con «me sale una hernia»: nessuno avrà di che eccepire.

### *Rampolli presidenziali, outing e hot jazz*

Le parole dei *songs* (*lyrics*), scritte da Richard Wilbur e messe in musica da Bernstein, hanno subito poche modifiche in mezzo secolo di vita di *Candide* (a parte qualche aggiunta o omissione dovuta a contingenze di rappresentazione). Al contrario per ricostruire le alterazioni dei dialoghi sarebbe necessario un'edizione sinottica polifunzionale: la gioia di più di un filologo. Per semplificare basta ricordare che i due testi di riferimento sono quelli, già individuati, della Hellman e di Wheeler, ma da questi derivano ulteriori adattamenti (qui di seguito un paio per ogni versione a scopo esemplificativo):

1956 PRIMA VERSIONE dialoghi Lillian Hellman 1959 Londra revisione Michael Stewart 1971 San Francisco revisione Sheldon Patinkin	1974 SECONDA VERSIONE dialoghi di Hugh Wheeler 1999 Londra revisione John Caird 2004 New York revisione Lonny Price
--	---

Va inoltre segnalata la già citata edizione della Scottish Opera del 1988 che dopo ripetute manomissioni subite dalla musica, ripristinò, sotto la bacchetta di John Mauceri (collaboratore di Bernstein), la partitura nella sua forma più completa, quella in sostanza poi pubblicata nell'edizione ultima del 1994.

Le scelte di Carsen accolgono sostanzialmente questa versione e s'innestano però su una tradizione abituata a riscrivere i dialoghi. L'attuale adattamento, pensato per il Théâtre du Chatelet (in coproduzione con la Scala) in occasione del cinquantenario del primo allestimento, si giova dell'intera riscrittura del *book* e può a tutti gli effetti essere considerato una *terza versione*. Certo manca l'approvazione di Bernstein che morì nel 1990. Ma se il compositore non lasciò passare nemmeno vent'anni per chiedere a Wheeler un nuovo testo dobbiamo supporre che, alla luce dei profondi cambiamenti degli ultimi anni, avrebbe certamente giudicato più che necessaria un'ulteriore revisione.

La stratificazione di informazioni che offre la regia di Carsen, ad un'analisi più attenta, rivela, pur nell'apparenza provocatoria, lo sforzo di riavvicinarsi al dettato di Voltaire, e ai numerosi sottintesi. La Westfalia per Voltaire è un po' luogo mitizzato; la città che sancì la pace dopo la guerra dei Trent'anni, da cui nacquero le prime illusioni di un'Europa riconciliata, illusioni a cui anche Leibniz volle credere. Il parallelo con gli Stati Uniti del dopoguerra, quelli che 'salvarono' l'Europa, è quasi automatico. Che il Barone di Thunder-ten-tronckh diventi l'ottimistico presidente americano – non l'Eisenhower della Hellman, ma il John Kennedy dei diritti civili – non è semplice appropriazione geografica, ma un approccio consapevole. Né è solo un gioco di parole che la Westfalia sia detta «West Failure», «Fallimento dell'Ovest» (la pronuncia inglese è molto simile): non è un caso che il regista conterraneo Denys Arcand diffondesse vent'anni fa il mito della crisi occidentale con un film di successo come *Il declino dell'impero americano* (1986).

Significativa, in questo senso, la rilettura della figura di Maximilian, erede del casato, ma personaggio di secondo piano in Voltaire (nemmeno ha un nome: figlio del barone, fratello di Cunegonde...), eppure utile al racconto per mostrare come anche chi ha tutto, sangue compreso (*Candide* è illegittimo), possa diventare vittima dei rivolgimenti del caso. In quest'edizione, Maximilian – il bambino che brilla per ottusità alle lezioni di Pangloss e spiffera al padre i passatempi della sorella con *Candide* – riappare all'inizio del secondo atto vestito da donna con un saxofono in mano. Gli abiti rimandano ovviamente al *cross-dressing* di Tony Curtis di *A qualcuno piace caldo* (1959): quando l'Ufficiale dell'immigrazione s'accorge

che la fanciulla con cui ci sta provando è un uomo, Maximilian si scusa con la frase con cui chiude il capolavoro di Billy Wilder, «Nessuno è perfetto!»

Fino all'edizione della Scottish Opera, non una delle precedenti versioni aveva permesso di supporre che Maximilian fosse gay e, se vogliamo stare al gioco di Carsen, il figlio di J.F.K. non c'entra nulla con Maximilian (John jr fu il bimbo che salutava la bara del padre; l'«uomo più sexy dell'anno» di «People» 1995; la vittima, con la moglie Carolyn, del discusso incidente aereo del 1999). Eppure lo ritroviamo cantare nel casinò di Las Vegas nei panni di un poliziotto che tanto evoca i Village People, lamentandosi in *What's the use* (24) di come sia difficile «essere perfetti» a questo mondo, e quanto sia pericoloso «piegare» (*shake down*) i delinquenti, abilissimi a invertire poi il 'ruolo': condizione questa, come ricordato, poco gradita al *policeman* ex gesuita. L'interscambiabilità di carnefice e vittima fra polizia corrotta e delinquenti – metafora resa celebre in *Cruising* (1980), il film scandalo con Al Pacino, anch'esso ambientato nella scena gay newyorkese – passa cioè attraverso riferimenti sessuali che ricordano le discussioni sull'equiparazione di ruolo 'attivo' e 'passivo' di cui si alimentava la comunità gay americana di quegli anni.

Sebbene nelle prime versioni di *Candide* si era contemplato l'ipotesi di far cantare un poliziotto (su altri versi) questi non era Maximilian, e quando nell'edizione Scottish Opera il ruolo gli verrà esplicitamente attribuito, il rampollo dei baroni di Thunder-ten-tronckh non veste affatto la divisa. La soluzione di Carsen da un lato recupera le suggestioni delle prime versioni (a partire proprio dal poliziotto), dall'altro sembra voler raccogliere le intenzioni di Voltaire.

Il racconto precisava infatti che il giovane barone, sbarcato nel Nuovo Mondo, sarà accudito da un gesuita; le sue attenzioni saranno tanto solerti da offrirgli una strada privilegiata per entrare nell'ordine. Che Voltaire non amasse l'ordine è noto e, visti gli scandali dell'epoca, non stupisce abbia voluto attaccarlo proprio per i costumi sessuali celati dall'impunità dell'abito. Quando Maximilian ricorda a *Candide* come ottenne le cure di un gesuita dopo che i bulgari avevano ucciso i genitori e distrutto il castello di Thunder-ten-tronckh, le allusioni sono chiare:

Mio caro Candido, v'è noto che ero graziosissimo; e anche più divenni dopo, cosicché il reverendo padre Croust, superiore della casa, mi si fece tenerissimo amico, mi diede l'abito di novizio; dopo qualche tempo fui mandato a Roma [cap. xv].

Ma qualche pagina prima Voltaire aveva addirittura parlato in codice. Alla richiesta di raggiungere un insediamento gesuita in Paraguay, il fedele Cacambo, guida esperta, commenterà:

Che piacere avranno *los padres* sentendo che tocca loro un capitano pratico degli esercizi bulgari [cap. xiv].

Il lettore potrà credere che gli «esercizi bulgari» si ricolleghino alla nazionalità degli usurpatori di Thunder-ten-tronckh, ma Voltaire lo usa nell'accezione più antica, per cui 'bulgaro' (da cui *buggero*) era il sodomita violentatore (il termine identificava fin dal XIII secolo i Catari che, ritenuti provenienti dalla Bulgaria, patirono la calunnia di praticare costumi sessuali deviati). Che tuttavia il figlio del barone non si sia limitato ad assecondare per interesse le attenzioni gesuitiche, ma ne abbia partecipato con profondo convincimento, è precisato più avanti, quando il rampollo oramai «cappellano del signor ambasciatore di Francia a Costantinopoli» verrà imprigionato per i motivi così narrati:

... verso sera trovai un giovane icoglano [paggio favorito dell'*harem*] molto ben tornito. Faceva gran caldo e il giovane volle fare il bagno. Colsi l'occasione per fare il bagno anch'io. Non sapevo che fosse crimine capitale per un cristiano esser sorpreso nudo nato con un giovane musulmano [cap. xxviii].

*L'en travesti*, a questo punto, da *gag* comica apparentemente pretestuosa diventa un recupero dell'anticlericalismo di Voltaire (che la Hellman non avrebbe potuto gestire negli anni Cinquanta, almeno in questi termini), e trasforma l'abito religio-

so poi indossato da Maximilian (che sia un gesuita passa in secondo piano) non solo un omaggio alle irriverenze della cinematografia degli anni Cinquanta, ma insieme la rievocazione degli scandali sessuali patiti recentemente dalla chiesa cattolica americana.

### *Good night and good luck*

Le ragioni per cui Lillian Hellman propose a Bernstein il soggetto di *Candide* furono, come disse lei, per offrire «un commento politico al clima instaurato da Joe McCarthy». Nel 1951 il suo compagno, lo scrittore Dashiell Hammett fu imprigionato perché comunista, e la serie radiofonica basata su un personaggio del *Falcone maltese*, il romanzo che lo rese celebre, fu definitivamente chiusa. Anche la Hellman fu citata in giudizio, ma la condanna si limitò a vietarle nuove pubblicazioni.

La crisi del maccartismo – l'episodio che ne segna la fine è raccontato nel recente *Good night and good luck* di George Clooney – era già cominciata con il '53 e quindi il compimento di *Candide* fu tardivo. In realtà il terrore per la «minaccia comunista» accompagnerà ininterrottamente tutta la Guerra fredda. Se McCarthy stava ormai uscendo di scena, la diffidenza, soprattutto verso gli intellettuali che lavoravano a Hollywood, non svanì. Fra i vari motivi dell'insuccesso di *Candide*, oltre probabilmente a un allestimento non felicissimo (al contrario molte delle musiche divennero presto celeberrime), vi fu anche l'ostilità della stampa repubblicana. L'accusa, gratuita, che il soggetto appariva ostico a chi non conoscesse Voltaire, era senza senso. Mentre il disagio di fronte alla gioiosità della musica che poco c'entrava con il «moralismo» dei testi della Hellman, esprimeva soprattutto la scarsa disponibilità a cogliere nei contrasti la novità del linguaggio che attraverso il grottesco fondeva la denuncia politica con l'ironia dell'arte: più che un *musical*, *Candide* voleva essere una parodia dell'opera borghese.

La scena dell'autodafè, pubblica condanna degli eretici da parte dell'Inquisizione, era pertanto un momento forte dello spettacolo. L'idea di fondere la metafora consumistica del giorno di mercato con la propaganda maccartista era così dirompente da non riuscire nemmeno a debuttare. Quel processo che finiva con l'impiccagione (la condanna capitale più diffusa negli Stati Uniti) e non il rogo inquisitorio, creava un legame troppo diretto con la Commissione per le Attività Antiamericane, di cui il senatore McCarthy era stato uno dei più attivi promotori. L'autodafè fu eliminato e rimase solo il mercato; «What a day for an Auto-da-fè» divenne «What a fair, things to buy everywhere» («Che bellezza, cose ovunque da comprare»), e la critica al potere distruttivo dell'economia fu trasformata nel suo trionfo.

Il recupero della forma originaria si ebbe solo con la seconda versione del '74. *Ring around a rosy*, il *song* attualmente parte dell'autodafè come *Oh My Darling Paquette*, fu invece inserito molto più tardi. Scritto già nel '55, ritorna sull'argomento prediletto di Pangloss, la diffusione di malattie veneree (di cui già il filosofo canta in *Dear boy*).<sup>\*</sup> Non fu necessario tagliarlo, fino al 1966 non fu nemmeno inserito. Poi timidamente apparirà in luoghi diversi del *musical*. Bernstein lo collocherà nell'*Auto-da-fè* in occasione dell'ultima sua incisione, e tale è la posizione attuale che occupa nella partitura pubblicata. L'innesto si giustifica in risposta all'estremo tentativo di Paquette di salvarsi: «Non potete condannarmi, sono troppo malata per morire!» Pangloss narra così del male della fanciulla, «ricordo» di un marinaio, donato da una dama di Shalott (luogo leggendario della saga di Lancillotto) che lo aveva ottenuto da uno svizzero, a sua volta preso da una francese imbrogliona, lei da un giapponese, e questi da un saraceno dell'Iran.

---

<sup>\*</sup> Entrambi i *song* sono stati eliminati nell'edizione scaligera, mentre erano presenti a Chatelet.

L'iraniano – seconda strofa – lo aveva poi passato a un lord inglese che, con la complicità di una vespa, aveva infettato un soprano di Milano. Ne fu poi vittima il giovane amante di lei che, di passaggio in Westfalia, aveva bevuto dal bicchiere da cui bevve Paquette. E il cerchio («ring») si chiude.

Il titolo del *song* rimanda in realtà alla filastrocca per bambini che corrisponde al nostro *Giro giro tondo*. Letteralmente significa «Anello attorno a una [pustola] rosa» perché la tradizione vuole quei versi antichi collegati alla diffusione della peste. Voltaire non ci dice che Paquette fosse infetta, ma è vero che gli unici condannati che l'Inquisizione graziava erano gli appestati. I versi del *song* tuttavia rimandano all'altro tipo di peste, assai più 'borghese', che tanto affascina il solito Pangloss, la sifilide. Non è improbabile che nell'88 quando Bernstein e Mauceri collocarono il brano nell'autodafè, momento di pentimento e punizione, non ci sia voluti riferire al dilagare dell'Aids, allora chiamata «peste del xx secolo», che un pregiudizio dilagante la voleva punizione di comportamenti dissoluti.

La soluzione di Carsen di restituire a *Ring around a rosy* il suo ruolo di *song* separato evita fortunatamente il gioco macabro fra Aids e punizione divina, e rimanda con ironia al decadimento morale dello *show business* e ai tormentoni sifilitici del vecchio Pangloss, ormai vittima dei piaceri di Las Vegas. Di fronte alla distruzione di ogni speranza il povero Candide non può che smettere di credere all'ottimismo apodittico del suo maestro, e Pangloss stesso non ha più certezze al riguardo.

### *Erba da tagliare*

Il finale del *musical*, purtroppo, fin dalle prime versioni è sempre stato assai meno sferzante di quello di Voltaire: forse non era possibile sottrarsi alle esigenze dello spettacolo. Il motto con cui Candide chiude il racconto – «bisogna coltivare il nostro giardino» – diventa il titolo del Finale (*Make our garden grow*) che propaga l'attenzione alle piccole cose, al proprio mondo familiare, alla consuetudine del lavoro. Ma il senso del testo accoglie un minimalismo consolatorio che, sebbene necessario in un *musical* degli anni Cinquanta, diventa propaganda di quella quotidianità borghese e consolatoria il cui massimo dell'aspirazione era la villetta mono-famigliare, una moglie per accudire i bambini, l'automobile di grido e la falciatrice a motore in giardino (appunto); quella quotidianità in cui le donne – casalinghe-disperate – sorridono sempre con un'esibizione di ottimismo che sembra capace di nascondere gli scheletri più efferati; quella quotidianità il cui massimo segno di vitalità è passare la domenica al centro commerciale o, che poi è lo stesso, fare uso più o meno regolare di sostanze stupefacenti.

Carsen prova ad opporsi a questo rigurgito di buoni sentimenti di facciata, ritornando a Voltaire e facendo scorrere sul televisore onnipresente la devastazione ecologica di un mondo ormai vittima di se stesso. Le immagini conclusive sono l'estrema conseguenza di un *modus vivendi* cinicamente consumistico che si alimenta dello sfruttamento incondizionato del pianeta. Così se Candide si arricchisce per il petrolio trovato in Eldorado, città del Texas, questa facile ricchezza non sarà priva di conseguenze. L'Eldorado sudamericano di Voltaire aveva il solo inconveniente di essere irraggiungibile, quello di Carsen è fin troppo alla portata di tutti ma, come una maledizione, cova conseguenze nefaste. Il cinico Vanderdendur comprerà sottocosto il terreno a Candide, e il naufragio delle sue petroliere inquinerà irreversibilmente gli oceani.

Legata a Voltaire è anche la scena che tante contestazioni ha avuto in Italia, quella dei grandi della terra che galleggiano ubriachi nel mare inquinato (i poteri forti antiecologisti identificati con Chirac, Blair, Berlusconi, Putin e Bush). Naufraghi anch'essi, diventano, da artefici di tanta devastazione, vittime di un sistema

di consumo sfrenato che domina chiunque. Voltaire aveva raccontato di re senza corona umiliati dalla ricchezza di *Candide* – si trattava di Achmed III, sultano di Turchia depresso nel 1730, Ivan VI, zar destituito nel 1740, Carlo Edoardo Stuart che non ottenne mai il trono d’Inghilterra, Augusto III di Polonia cacciato nel 1756 e Stanislao Leczinski destinato anch’egli senza speranza al trono di Polonia – ma quella rimaneva una scena a sé tutto sommato non determinante alle intenzioni nichiliste del racconto di Voltaire. La lettura di Carsen rende invece l’episodio commento necessario alle rivendicazioni ecologiste del finale. Conclusione non solo attualizzata, ma dichiaratamente in opposizione alla morale oleografica delle precedenti versioni del *musical*.

Fino a questo momento i vari *Candide* avevano mostrato, più o meno involontariamente, l’altra faccia di quel mondo che Voltaire sembra condannare, quel mondo che forzatamente ottimista si preoccupa solo del ‘qui e ora’. Ora quella devastazione, in quanto espressione di governi meschini e interessati, sembra ricordarci che quei governi sono quelli che vivono sulle piccole necessità delle persone, quelle stesse da cui poi ottengono il potere. Ma se Carsen ci prova ad opporsi al sistema, ciononostante Voltaire rimane inarrivabile nel suo cinismo disincantato.

Il giardino di Voltaire (a cui *Candide* d’ora in poi dedicherà le sue amorevoli cure) non è l’espressione di una quotidianità familiare e consolante – in fondo nella ricerca di Cunegonde anche l’illuso *Candide* già esprimeva questa disposizione – il suo lavorare il giardino è semplicemente impegnarsi in qualcosa, qualcosa capace di dargli forse sostentamento, ma soprattutto qualcosa per evitare che il cervello in ozio possa diventare irrequieto, e così, liberamente in movimento, cominci a desiderare, a sperare, voglia insomma di nuovo cambiare il mondo. E quando Pangloss s’interrompe nel suo lavoro, forse attardandosi a depositare la semenza per il nuovo germoglio, quando ancora cerca spiegazioni, e s’arrischia in nuove teorie filosofiche, *Candide* lo ferma e, accondiscende risponde: «Ben detto, ma adesso dobbiamo coltivare il nostro giardino».

Il giardino di Voltaire allora sembra quasi quel televisore che non si può più spegnere, un giardino che vale non per i frutti che offre ma per le energie che assorbe, che è insomma il nuovo ‘oppio dei popoli’. E improvvisamente scopriamo che non ci sono morali da offrire e tutto è sciaguratamente come prima.